

Mediación de espacios identitarios en las escrituras puertorriqueñas de las
primeras décadas del siglo XX

By

Nashieli Marcano

B.A. in Foreign Language Combination, University of Central Florida, 2002

B.S. in Engineering Technology, University of Central Florida, 2002

M.S. in Information Studies, Florida State University, 2004

M.A. in Spanish, Bowling Green State University, 2006

Submitted to the Graduate Faculty of
the Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor in Philosophy

University of Pittsburgh

2013

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Nashieli Marcano

It was defended on

April 16, 2013

and approved by

Juan Duchesne-Winter, PhD, Professor

John Beverley, PhD, Professor

Elizabeth Monasterios, PhD, Professor

Harry Sanabria, PhD, Professor

Dissertation Director: Juan Duchesne-Winter, PhD, Professor

Copyright © by Nashieli Marcano
2013

MEDIATION OF IDENTITARY SPACES IN EARLY-TWENTIETH CENTURY PUERTO RICAN

LITERATURE

Nashieli Marcano, PhD

University of Pittsburgh, 2013

This dissertation analyzes important strategies of socio-political mediation by early-twentieth century Puerto Rican authors who reacted to the displacement, redefinition and homogenization of spaces brought by United States territorial rule established in 1898. The strictly regulated mercantilist regime with semi-feudal features imposed by Spanish colonialism was displaced by free-market capitalism brought with U.S sovereignty over the island. There was a sense of urgency among the island's intellectual elite (*letrados*) to resolve what they saw as a crisis of modernity in Puerto Rico, brought to the fore by the change of sovereignty that ensued after Spain lost the Spanish American war. Many of them saw the U.S invasion of 1898 as an opportunity to reconfigure their cultural roles vis-à-vis the new sovereign power. Turn-of-the-century intellectuals, such as Meléndez Muñoz (1884-1966), José Elías Levis (1871-1942), Ramón Juliá Marín (1878-1917) and Luisa Capetillo (1879-1922)¹, became key actors in the transition from Spanish to American sovereignty, taking on a new role as socio-cultural

¹ My literary corpus comprises: Meléndez Muñoz' *Cuentos de la carretera central* (1941); Elías Levis' *Mancha de lodo* (1903); Juliá Marín's *Tierra adentro* (1911) and *La Gleba* (1912); and Luisa Capetillo's *Ensayos libertarios* (1907), *La humanidad en el futuro* (1910), *Mi opinión sobre las libertades, derechos y deberes de la mujer* (1911) and *Influencias de las ideas modernas* (1916).

mediators between a multi-ethnic popular culture developed during Spanish colonialism, and the territorial rule set up by a new power of Anglo-Saxon provenance that assumed many of the features of a colonial regime. This study provides an insight into how these intellectuals articulated a particular discourse of mediation in which they reacted to the geo-social reconfiguration of space in Puerto Rico (the emergence of new rural/urban dynamics, monoculture agribusiness, poor urban neighborhoods and, especially a dense road system) by elaborating a geo-poetics of space with conflictive elements and variants. I argue that these discursive elaborations evidenced new practices of cultural differentiation and subordination, which reproduced coloniality along racial, social and gender lines, with the sole exception of Luisa Capetillo.

TABLE OF CONTENTS

Agradecimientos.....	ix
Introducción	1
Contexto histórico.....	1
La ubicación y el espacio del letrado puertorriqueño.....	8
Estructura	11
1.0 Miguel Meléndez Muñoz: El cronotopo de la carretera en el mapeo afectivo de la ruralía de Puerto Rico.....	16
1.1 Meléndez Muñoz y su propuesta de mundo	16
1.2 La Carretera Central y la transformación de espacios sociales rurales	27
1.3 El cronotopo de la carretera	37
1.4 El mapa afectivo de Meléndez Muñoz.....	43
1.4.1 Los afectos y la espera.....	49
1.5 El auto-extrañamiento	54
1.5.1 Auto-extrañamiento a través del distanciamiento teatral	57
1.5.2 Auto-extrañamiento a través del espiritismo	73
2.0 Ramón Juliá Marín: Los Campos y el Poder Colonial en <i>Tierra Adentro</i> (1910) y <i>La gleba</i> (1911).....	80
2.1 El campo, el habitus y los capitales	80
2.2 El campo literario de Juliá Marín	84
2.2.1 La posición del autor.....	86
2.2.2 El modernismo y la autonomización	90
2.3 Las tertulias y las posiciones posibles	96
2.3.1 La sociabilidad y la supresión amistosa.....	98
2.3.2 La tertulia política y la dificultad del consenso	102
2.3.3 El contertulio y la modernidad	104
2.4 Los tiznaos y la rebelión de su habitus	108

2.5. La cárcel o “teatro de la vida”	114
2.5.1 El teatro de la vida	116
2.5.2 La cárcel de la vida.....	119
2.6 Abandono y ruina del campo	122
2.6.1 La carretera y otras vías	124
2.6.2 La central azucarera	127
2.6.3 El renombramiento de las calles.....	128
2.6.4 El abandono y el habitus de la mujer	131
2.6.5 El voyerismo como borradura y ruina.....	134
3.0 Modernidad y ansiedad en <i>Mancha de lodo</i> , de José Elías Levis	141
3.1 Ponce: La capital alterna...y nerviosa.....	141
3.1.1 La ansiedad de la pérdida.....	145
3.1.2 La ansiedad risible ante la modernidad	146
3.2 La confluencia de sensaciones y la nerviosidad.....	153
3.2.1 La modernización y los estímulos	153
3.2.2 El sensorium.....	155
3.2.3 La ansiedad como experiencia estética	157
3.2.4 La iluminación profana	160
3.2.5 La música y la arquitectura.....	167
3.3. Las ansiedades del autor-flâneur.....	171
3.3.1 Vivir entre-siglos, entre-guerras y entre-estéticas	171
3.3.2 Crear el lenguaje	173
3.3.3 “Contener la ciudad” de Ponce.....	176
3.3.4 Captar y dominar la inquietud de la multitud.....	180
3.4 Carré: El espíritu tranquilo	184
3.4.1 Ennoblecendo la ciudad	184
3.4.2 La agitación de la materia	185

3.4.3 La tranquilidad de Carré	188
3.4.4 La paternidad como “control de daños” del sistema nervioso ponceño.....	191
3.5 Pucha: La ansiedad determinista y capitalista	194
3.5.1 La sexualidad y la honorabilidad	194
3.5.2 Naturalismo, capitalismo e intoxicación de los nervios.....	196
3.5.3 Ansiedad de lejanía y de proximidad.....	199
4.0 La Mediación Alterna de Luisa Capetillo	207
4.1 Anarquismo en Capetillo	207
4.2 Acercamiento geo-anarquista al espacio puertorriqueño	217
4.2.1 La re-naturalización del espacio y la anulación de la propiedad privada.	217
4.2.2 El tríptico Tierra, Sol y Mar dentro del Estado de la Naturaleza	222
4.3 El ensayo como forma	229
4.3.1 El ensayo, las aperturas identitarias y la vita activa	229
4.3.2 “La verdad nos hará libres”: La escritura natural y su acercamiento a la verdad	233
4.3.3 La pensadora fuera-de-escena y su mirada natural	237
4.3.4 La lectura del drama	241
4.3.5 Ensayo como pensamiento digresivo.....	247
4.4 Las leyes naturales y la lucha femenina	256
4.4.1 El sexo, el honor, el matrimonio y el divorcio en las primeras décadas del siglo XX.....	256
Epílogo.....	272
Bibliografía	280

AGRADECIMIENTOS

Mi aporte en este trabajo hubiese sido difícil sin el apoyo de personas e instituciones que han hecho posible que esta tesis se realice. A mi director de tesis, el profesor y amigo Juan Duchesne-Winter, quien me arrojó luz sobre la naturaleza de mi estudio y quien orientó mis inquietudes con mucho entusiasmo. Como experto en crítica literaria, el profesor Duchesne-Winter no sólo tiene una mirada perspicaz sino que ha sido crucial a la hora encontrar vías alternas para un acercamiento a la literatura puertorriqueña. Es gracias al profesor Duchesne-Winter que mi trabajo logra unos planteamientos sociales y culturales que van resaltando líneas de fuga y espacios de apertura que no le permiten a uno caer en categorías fáciles de lo que es ser puertorriqueño o puertorriqueña. Agradezco a los miembros del comité de defensa, los profesores Elizabeth Monasterios, John Beverley y Harry Sanabria, por asumir la responsabilidad de apoyar mi proyecto, por sus recomendaciones e intercambios de ideas que de gran manera le han dado darle forma a este trabajo.

A mis compañeros y profesores de la Universidad de Pittsburgh, en particular a Aurea María Sotomayor, Daniel Balderston, Militza Machuca, Sarah Ohmer y Lizardo Herrera. Le estoy muy agradecida a Debbie Truhan, quien fungió como administradora del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas, siempre fue una colaboradora muy especial, no sólo para la concepción, producción y conclusión de este proyecto, sino por su constante apoyo a lo largo

de mis años de estudiante en el Departamento. A Connie Tomko, Lucy DiStazio y Jennifer Roethlein por toda su ayuda y tiempo. A la biblioteca Hillman y sus esfuerzos por enriquecernos con su impresionante colección latinoamericana, gracias a la dedicación de Martha Mantilla y Eduardo Lozano. Por su apoyo y paciencia, doy las gracias a mis colegas y estudiantes de Converse College, en particular: Mirko Hall, Dell Morgan, Jeff Barker, Cathy Jones, Rafael Hernández, Brant Bynum, Erin Templeton y Angela Janilus. Y a mis colegas bibliotecarios, libreros y economistas que hacen esta investigación posible: Marisol Ramos de la Universidad de Conneticut, Darlene Hall y René Grullón de Libros de Barlovento, Ray Quiñonez y en especial, a Víctor Torres, instrumental en la búsqueda de material periodístico en Puerto Rico.

Quiero reconocer también el apoyo incondicional que he tenido por parte de mi familia. A mi hermano Urayoán Marcano, a mi tía Helga Correa y a mi padre, Pablo Marcano García, por hacerme vivir y sentir la humanidad. A Philip Weinsier, un compañero de ruta que no ha cesado de darme los mejores consejos para adentrarme y sobrevivir en el mundo de la academia, quien me ha echado porras para alcanzar esta meta, y quien me ha obsequiado a dos hijos maravillosos. A mis hijos Adrik y Chandan, mis fuentes de inspiración y motivación, y quienes han aguantado horas de mi ausencia y han llenado mi corazón todos los días. No hay seres más perfectos que ustedes y me da mucha ilusión poder disfrutarlos más ahora que he concluido esta fase. A Ismael Dávila,

quien por la cercanía lo ha vivido todo con mucha más intensidad, gracias por tu comprensión, cariño y amor. 1437. A mi madre, Eda Correa, a quien le dedico este trabajo y mi vida, apreciaré siempre su amor y sacrificio para poder realizarme como profesional y ser humano. Tus esfuerzos investigativos como bibliotecaria fueron desde un principio indispensables en el logro de este estudio. Gracias por tu fuerza, tu maternidad, por sembrar en mí la fascinación por la investigación y por siempre tener una pregunta que contestar. Te amo, Mami. Por último, agradecer a toda mi gente (amigos, conocidos, compañeros, familia) que ha entendido y compartido la alegría que este paso supone para mí.

INTRODUCCIÓN

Esta disertación doctoral explora en qué medida los autores seleccionados articulan una posición discursiva de mediación con respecto al nuevo régimen colonial norteamericano establecido a partir de 1898 y producen variantes diferentes y conflictivas de un discurso de identidad y representación en el cual destaca la reconfiguración del espacio. Se toma como punto de partida el gran cambio de paradigmas suscitado por el desplazamiento del poder colonial de España a Estados Unidos al final del siglo XIX.

Contexto histórico

El año 1898 presencia una Cuba y un Puerto Rico intervenidos, una República Dominicana endeudada y una América Latina en constante resistencia a la metrópolis del Norte. En las Antillas, las consecuencias económicas, políticas y culturales del expansionismo imperial de los Estados Unidos crean un futuro incierto. Desde este espacio se producen literaturas de cuestionamiento y resistencia ante el ascenso de la máquina capitalista y utilitaria estadounidense. Mientras que José Martí (1853-1895)² y Ramón Emeterio Betances (1827-1898)³

² Martí plantea el advenimiento de una nueva hegemonía anglosajona: “¡los árboles se han de poner en fila para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes.” “Nuestra América.” *La Revista Ilustrada de Nueva York*, Estados Unidos, 10 de enero de 1891.

³ Betances, quien propone una confederación antillana para la formación de un estado multinacional, ansía independizarse de España y no permitir la intervención estadounidense. En un discurso preparado para masones haitianos, pronuncia lo siguiente: “...será inútil para España que trate de acabar la insurrección de Cuba vendiendo la isla a Estados Unidos y dar comienzo así a la absorción de todas las Antillas por la raza anglosajona. Unámonos. Amémonos. Formemos todos un pueblo, un pueblo de verdaderos masones, y entonces podremos elevar un pueblo de verdaderos masones, y entonces podremos elevar un templo sobre bases tan sólidas que todas las fuerzas de la raza sajona y de la españolas reunidas no podrán sacudirlo.” Betances tiene una conciencia puertorriqueña, pero sobre todo, antillana. Betances, Ramón E, y Q. L. Bonafoux, and Ramón E. Betances. *Betances*. San Juan de P.R: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970. Print.

presienten este destino desde antes de la invasión, Rubén Darío (1867-1916)⁴ pone en duda la primacía de la industrialización encabezada por los anglosajones americanos en *El triunfo de Calibán* (1898), y Enrique Rodó critica fuertemente el utilitarismo creciente de Estados Unidos en *Ariel* (1900). No cabe duda que el martianismo, el arielismo y el rubendarianismo son para el escritor puertorriqueño la respuesta a las influencias culturales y político-culturales norteamericanas que ante sus ojos amenazan con desplazar el mundo modelado por el colonialismo español en el que, para mal o para bien, se ha forjado su identidad cultural y su posición social⁵. El periódico puertorriqueño *La Democracia*⁶ expresa su solidaridad tanto con España, como con América Latina de esta manera:

¿Cómo lamentar el paulatino descenso de nuestra raza, que hoy ve mermado el jugo de sus venas, porque derrochó la savia generosa por todos los ámbitos del mundo? No obstante, algo grandioso nos reserva el porvenir. Cuando vemos la América—ese oasis futuro de los pueblos viejos—con sus inmensos ríos, sus selvas vírgenes y sus ciudades nacientes; cuando contemplamos el semillero de repúblicas que desde la sierra Madre hasta el cabo de Hornos hablan el idioma español, aún queda aliento para la fe y sube, del alma a los labios, un himno de esperanza. España podrá ser vencida, podrá arrebatarle el sajón sus últimas colonias; pero el espíritu de España flotará siempre sobre América, la sangre y el genio ibero se perpetuarán, trasmitiéndose eternamente de padres a hijos...” (Astol, 2)

⁴ Darío, en un principio deseaba tener a los Estados Unidos como paradigma para América Latina en su ingreso a la modernidad material. Lo que vemos versificado en “Salutación al águila”, donde saluda solemnemente a Estados Unidos como “Águila ilustre”, describiéndola como: “prodigiosa, antigua mensajera jupiteriana, Excelsior.” Ya luego en su poema “A Roosevelt”, vemos la oposición de Darío al intervencionismo y materialismo de los Estados, convirtiéndose en punta de lanza en la preservación de los valores de los pueblos. En esta suerte de carta abierta, el poeta llama a Roosevelt “Cazador” por sus intervenciones militares, y en referencia al uso de armas dice: “Crees que en donde pones la bala / el porvenir pones.” En “El triunfo de Calibán”, Rodó previno la tormenta: “Cuando lo porvenir peligroso es indicado por pensadores dirigentes, y cuando a la vista está la gula del Norte, no queda sino preparar la defensa.”

⁵ En palabras del ensayista científico y político puertorriqueño, Pablo Morales Otero (*Nuestros problemas*, 1947): “el efecto de la revolución industrial, con todo su mecanismo para ahorrar tiempo y dinero, se deja sentir y empieza a modificar el tipo de nuestro campesino, quien ahora es un ‘jíbaro americano’.” (Fernández Méndez, 753)

⁶ Astol, Eugenio. “Norte contra Sud.” *La Democracia*. 28 de junio de 1898.

La sustitución del mundo semi-feudal, patriarcal y mercantil español con uno de mercado abierto dominado por corporaciones absentistas norteamericanas produce, por un lado, desarmonía, conflictos, desajustes y desplazamientos en la sociedad puertorriqueña, mientras por otro, se abren nuevos espacios desde los cuales organizar una resistencia social⁷ (Quintero Rivera). El nuevo sistema no deja de ser patriarcal en el sentido amplio del concepto, pues para cumplir con sus intereses⁸ económicos y culturales en Puerto Rico, los Estados Unidos establece en la Isla una estructura colonial tutelar⁹ (Julián Go), aprovechando la mediación de las élites políticas locales para instrumentar sus posiciones en un campo de poder multicultural. En el caso de Puerto Rico, la administración territorial norteamericana se enfoca en reconstruir la sociedad en el ámbito económico, institucional, educativo, religioso e intelectual, imponiéndose un pragmatismo relacionado con un concepto de "nation building" que empieza a moldear "lo puertorriqueño" de maneras inusitadas, pero que no tiene casi nada que ver con la construcción de la nación en el sentido asumido por las naciones latinoamericanas emergentes con las guerras de independencia.

Entre el 1898 y el 1917, la población puertorriqueña vive en una suerte de limbo geopolítico, ya que, luego de pasar de manos españolas a estadounidenses,

⁷ Quintero, Rivera A. G. *Puerto Rico 1870-1940, from Mercantilist to Imperialist Colonial Domination*. Río Piedras, P.R.: Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña, 1980. Print.

⁸ Grosfoguel estipula que la colonización de Puerto Rico por los Estados Unidos ha tenido tres intereses dominantes: el económico, el militar y el simbólico. Aunque dichos intereses se den de forma simultánea, siempre ha habido uno que tenga prioridad sobre otro, dependiendo el contexto histórico.

⁹ Go, Julián. *American Empire and the Politics of Meaning: Elite Political Cultures in the Philippines and Puerto Rico During U.s. Colonialism*. Durham: Duke University Press, 2008. Print.

el puertorriqueño se encuentra durante 19 años carente de una ciudadanía política. Las élites, en su mayoría pro-españolistas durante el antiguo régimen, ahora se cambian al bando pro-norteamericanista para así proteger sus inversiones y capital. Esto no impide que importantes sectores de las élites, pese a una ubicación privilegiada que no necesariamente es amenazada por las transformaciones del nuevo régimen, tiendan a recurrir a la defensa de lo hispánico y lo criollo (con mínimas referencias a lo indígena y africano en rol subordinado). Prevalece un discurso aparentemente ambiguo que responde a la situación ambigua de todo mediador: en el terreno económico-político, pro-norteamericanos y en el terreno socio-cultural, pro-hispanistas, con la plétora de contradicciones que esta doble articulación implica. El efecto muy práctico de esta posición nada sorprendente es claro: afirmar que dadas las grandes diferencias socioculturales existentes entre una población formada en el colonialismo español y un aparato de poder de raigambre anglosajona, la élite puertorriqueña es indispensable para establecer la nueva hegemonía norteamericana en la isla, en cuanto instrumenta, en su rol de mediación y traducción socio-cultural, la interpelación ideológica necesaria a toda hegemonía política. No todos los sectores de la élite dominante local asumen este doble posicionamiento, pero sí lo hacen los sectores que aglutinan a los profesionales letrados vinculados a la literatura y a gran parte de la actividad educativa y cultural.

Aparte de que la economía cambia drásticamente de una sociedad semi-feudal a una dominada por las regulaciones flexibles del mercado del trabajo y del movimiento de capital, los proyectos de *Americanization*, que en su programa de "nation building" incluyen la reorganización administrativa total del estado, la introducción de nuevos modelos de institucionalidad (y con ellos las nuevas formas de corromperlos), la educación en inglés, el aumento en inversiones monopolistas, mayormente agrarias, e importantes obras de infraestructura vial, traen consigo nuevos modos de pensamiento, percepción y movimiento.

La acelerada modernización de Puerto Rico incita una reconfiguración de espacios y desplazamientos, que en términos baudelerianos, destaca "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente."¹⁰ Para letrados puertorriqueños como Felix Matos Bernier, mientras que los esfuerzos políticos locales pierden fuerza, el arte tiene la capacidad de adecuarse para a nueva configuración del tiempo-espacio y a la creación de un nuevo discurso identitario: "El ideal político parece muerto...En estos momentos, sólo podemos hablar de nuestros poetas, de nuestros literatos, de nuestros artistas. El arte no se estaciona. El arte no descansa jamás."¹¹ Los letrados entienden lo que se avecina y buscan reacomodarse dentro de la nueva estructura y reformular su nuevo papel en el proyecto norteamericano.

Con la presencia norteamericana se intenta sincronizar el tiempo y transformar la conciencia. Ya el campesino, abandonado hace rato bajo la tutela

¹⁰ Baudelaire, Charles. "Painter of Modern Life." In, *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, trans. P.E Chavet. Cambridge: Cambridge University Press, 1972, p 403.

¹¹ "Puerto Rico: Isla del arte" Prologo a su libro *Isla de arte*. Imprente La Primavera, San Juan 1907 (7-15)

negligente española, siente la presión de las fuerzas del mercado globales al ser subido al vagón norteamericano. “El siglo americano”¹² al que se refiere Gertrude Stein es uno en donde los Estados Unidos se convierte en el nuevo acreedor mundial, encontrando su momento de globalización con la guerra del 98. La presencia norteamericana en el 1917 se cristaliza con la imposición de la ciudadanía a los puertorriqueños; un proyecto que tiene como meta incorporar los puertorriqueños al circuito de acumulación capitalista, pero no a una ciudadanía política real.

Los espacios y tiempos puertorriqueños toman símbolos y significados generados por los esfuerzos norteamericanos en legitimar su presencia; los cuales van reconfigurando las estructuras sociales de los isleños. Con la venida de las prácticas capitalistas de las corporaciones absentistas norteamericanas, los terrenos se cartografían y homogenizan de acuerdo a los nuevos flujos del capital. Al campesino se le desplaza de su tierra como resultado de un acelerado proceso de desvalorización de la pequeña producción agrícola tradicional mediante el control estadounidense de los mercados (algo semejante, en su forma, a lo que hace el Tratado de Libre Comercio hoy día con los campesinos mexicanos) y la adquisición de tierras por parte de corporaciones latifundistas de monocultivo, mayormente azucareras y tabacaleras. El campesino laborante se convierte en caminante, pues ante el colapso de la tradicional antigua red productiva y comercial agrícola de pequeña producción diversificada que lo sostenía, lo que le

¹² "I am always trying to tell this thing that a space of time is a natural thing for an American to always have inside them as something in which they are continuously moving...[There] is something strictly American to conceive a space that is filled with moving. That is filled, always filled, with moving." (*Lectures in America* 160-1)

queda es vender la tierra o entregarla a los acreedores y emprender por caminos y carreteras, el descenso a la ciudad y la migración. Lo que le queda es llegar a espacios urbanos como Ponce y San Juan.

Con la venida de la soberanía norteamericana, se propone construir entonces en Puerto Rico un nuevo sentido de identidad complejo, un nuevo puertorriqueño, por un lado concebido a imagen y semejanza de la cultura del Norte, pero por otro lado subalternizado como sujeto colonial mediante procesos que combinan de manera conflictiva la racialización, la proletarización y la asimilación a valores de la clase media norteamericana. Dada la inexistencia de una población norteamericana en la Isla (sino de corporaciones), y el hecho de que el poder colonial yace en un limitado grupo de funcionarios y empresarios del continente quienes reclutaban intermediarios locales, ni el inglés ni la cultura anglosajona hegemonizaron la esfera pública, ni mucho menos la sociedad puertorriqueña.¹³ Esto explica el por qué gran parte de la actividad intelectual, incluyendo la literaria, permaneció afiliada a las tradiciones latinoamericanas y no a las norteamericanas. Es precisamente durante las primeras décadas del siglo XX que los puertorriqueños forjan una identidad única, diferente a la de España y a la de los EE.UU., pero siempre manteniendo la lengua española como registro

¹³ Ayala y Bernabé aducen al respecto que: "Demographically, the new colonial rulers were restricted to a small group of functionaries and entrepreneurs, who nevertheless occupied key positions of power and influence, Puerto Ricans possessing classes were politically subordinated but retained considerable material resources. Neither them nor the dispossessed majority exhibited an inclination to abandon Spanish for English. The press and public sphere that now came into the open and thickened in the context of the wider freedoms allowed by U.S. rule had Spanish as its medium. Puerto Ricans used these wider freedoms to protest the more offending aspects of U.S. rule, including the imposition of English. Ayala, César J, and Rafael Bernabé. *Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007. Print. P.76

vernáculo y público.¹⁴ A medida que estos intereses se van manifestando y articulando a través del tiempo, también se van transformando las construcciones de *Americanization* y *americanización*¹⁵.

La ubicación y el espacio del letrado puertorriqueño

La modernidad para la sociedad *nuestraamericana* es una desplazada, una que implica movimiento e inmovilidad, disolución de fronteras y nuevas demarcaciones de las mismas; es la lucha por producir una localidad y a la vez situarse en el sistema planetario; es apertura y al mismo tiempo clausura de espacios. Este trabajo propone un acercamiento geopoético a escrituras puertorriqueñas de comienzos del siglo XX en Puerto Rico, para analizar la mediación que realizan los letrados ante los desplazamientos, las ubicaciones y la homogeneización de la cartografía puertorriqueña y de sus habitantes bajo la ocupación norteamericana. Interesa especialmente sopesar la manera en que los escritores aceptan los reajustes simbólicos y estructurales norteamericanos, pero valiéndose de los esquemas culturales anteriores. Y es que muchos de sus ideales democráticos tienen correspondencias con los norteamericanos, pues hacia los últimos años bajo la corona española, los puertorriqueños ya valoraban la idea de tener un auto-gobierno democrático. En 1897, los EE.UU. le pone presión a la

¹⁴ Establezco una diferencia entre los procesos de *americanización* y *Americanization*. La *americanización* de Puerto Rico lo propongo como la asimilación de su cultura a la del resto de América Latina, proyecto que los modernistas emprenden. En tanto, la *Americanization*, término tomado del inglés, es el proceso por el cual Puerto Rico debe asimilarse a la cultura de los Estados Unidos.

¹⁵ Hostos, por ejemplo, al principio apoya la doctrina de la *Americanization*, pero más tarde sufre el desengaño, lo que lo conduce a la idea de una *americanización*, de una unión en este caso con América Latina y no con los EE.UU. A pesar de la gran diferencia que establece en estos vocablos, ambos conllevan para Hostos un peregrinaje y desalojo de su *Madre Isla* (su punto de partida y origen) en un intento de cartografiar la sociedad latinoamericana e integrar a Puerto Rico dentro de ese mapa más amplio desde un *afuera*.

Reina Regente de España, María Cristina, para que otorgara autonomía a Cuba; de no hacerlo, los EE.UU. tomaría medidas unilaterales. Es entonces cuando España le ofrece a Puerto Rico y a Cuba la posibilidad de una autonomía moderada. Cuba rechaza, pero Puerto Rico acepta, por lo que España redacta la Carta Autonómica del 25 de noviembre del 1897¹⁶. A pesar de que la opinión pública española se opone a dicha autonomía, ya para enero del 1898, el Gobernador Manuel Macías llega a Puerto Rico para establecer el gobierno autonómico. Pero el 21 de abril, los EE.UU. le declara la guerra a España, posponiéndose la instalación de la autonomía. Se divide la opinión pública en términos de la pérdida de la tutela (o abandono) de España, pues por un lado, los periódicos autonomistas como *La Democracia*, no expresan rencor alguno hacia el antiguo régimen,¹⁷ mientras que lectores republicanos, fieles al periódico *El Águila* repudian la idea de volver a un pasado colonial español y reciben con alegría a los EE. UU.¹⁸

¹⁶ El Artículo 1 de la Carta Autonómica estipula lo siguiente: “El Gobierno de la Isla se compondrá de un Parlamento Insular, dividido en dos Cámaras, y de un Gobernador General, representante de la Metrópoli, que ejercerá en nombre de ésta la Autoridad Suprema.”

¹⁷ Bajo la dirección de Mariano Abril, *La Democracia* expresa el traspaso tutelado en el 1898 y los buenos deseos para su madre patria: “Hoy que nos vemos libres de su tutela; hoy que sus políticos funestos no tienen en sus manos nuestros destinos; hoy no podemos menos que desear que España se levante, y que dando al olvido su pasado glorioso, pero sombrío, que hizo de ella una nación vanidosa y fanfarrona, saque provecho de sus riquezas naturales y de la situación topográfica que guarda en Europa. Para eso lo primero que tendría que hacer sería modernizarse y destruir para siempre el fanatismo religioso, que ahora pretende alzar de nuevo la cabeza.” (“España,” 20 de diciembre, 2)

¹⁸ “Comprendemos fácilmente todos los escollos que esto encuentra. Sabemos que una comunidad de origen español regida durante siglos por un régimen monárquico y de grandes privilegios, ha de encontrar seguramente grandes obstáculos para transformarse en una entidad democrático-republicana, del tipo anglo sajón. A pesar de eso, nuestro partido republicano ha puesto en el orden legal por medio de las leyes aprobadas pro sus cámaras la base inconvencible de la americanización en el país...El cuatro de Julio, debe encontrarnos a todos, continentales e insulares, republicanos y unionistas, unidos en la común aspiración de la felicidad de la patria.” (“Un proyecto laudable.” 6 de junio de 1907, 1)

Luego de la invasión y bajo la protección y monitoreo de los EE.UU., se abriría una oportunidad para Puerto Rico entrar al mercado global y florecer económicamente. Pero este florecer resulta desafiante para el letrado, quien se propone reformularse y así mantenerse como agente mediador válido, tanto para la cultura puertorriqueña, como la norteamericana. El letrado de la época se auto-responsabiliza de mantener la *gran familia puertorriqueña* unida y de seguir fomentando un poder paternalista dentro de una estructura ya jerarquizada en función del nuevo soberano norteamericano pero que aún le rinde pleitesía a España.

Propongo hacer una lectura de las obras de Miguel Meléndez Muñoz (1884-1966), Ramón Juliá Marín (1878-1917), José Elías Levis (1871-1942) y Luisa Capetillo (1879-1922) para explorar cómo en su época se interpretan y se registran los cambios de espacios emblemáticos de Puerto Rico (campo, ciudad, ingenios de azúcar, centrales cafetaleras, barrios populares, y en espacial, la carretera). Se estudiará cómo la escritura puertorriqueña en las primeras décadas del siglo XX oscila entre las nociones de *espacio* y *lugar*. Se traerán a la luz aquellos espacios grises en donde yacen las actitudes de los autores frente a la modernidad (ya sea vista como *espacio-movimiento* o como *lugar-ubicación*).¹⁹ Se investiga cómo los letrados intentan redefinirse, construir nuevos podios de enunciación y mantenerse activos en un campo de poder dominado por fuerzas absentistas. El corpus seleccionado va a dar cuenta de cómo estos literatos,

¹⁹ Una gran parte de estos estudiosos concuerdan en que el espacio es visto como movimiento, historia y devenir, mientras que el lugar es pensado en el sentido de ubicación estática, en el sentido de *ser* y de morar (el “dwelling”).

denominados por Juan Duchesne-Winter como *intermediarios de la diferencia* apenas empiezan a gestar un nacionalismo puertorriqueño de marca culturalista, populista y muchas veces patriarcal. Una interrogante principal en este estudio es: ¿cuáles fueron las mediaciones, negociaciones, desplazamientos y ajustes que los autores en la primera mitad del siglo XX registraron en su escritura ante los cambios políticos, económicos y culturales?

Estructura

La tesis comprende cuatro capítulos. En el primero se verán las manifestaciones de mediación en las obras de Meléndez Muñoz, quien ya en *Lecturas portorriqueñas* (1919) elabora la temática campesina. A través de sus *Cuentos de la Carretera Central* (1941), estudiaremos la función cronotópica de la carretera y de la figura del caminante. Nos interesan aquí las maneras en las que Meléndez Muñoz diseña su mapa afectivo en *Cuentos* basándose en las relaciones establecidas en los nuevos espacios sociales demarcados por la carretera cronotópica. Acudimos al concepto del mapa afectivo de Jonathan Flatley para entender mejor la creación de una nueva red de afectos basados en afectos antiguos y residuales. Mientras los personajes de Meléndez Muñoz guardan luto por las promesas vacías de la modernidad y sus identidades se generan a partir de sus experiencias de pérdida, éstos se convierten en un colectivo de melancólicos que resisten e intentan rearticular la modernidad. La melancolía y la tristeza se convierten en atributos caracterizadores de la nacionalidad

puertorriqueña, algo visto también en “el puertorriqueño dócil” de René Marqués (1919-1979)²⁰ o en el “pueblo triste y enfermo” de Zeno Gandía (1855-1930)²¹.

A Ramón Juliá Marín, autor prácticamente sometido al olvido por la crítica puertorriqueña²², le dedico el segundo capítulo. Aquí recurro a los conceptos de Bourdieu en referencia al *campo* y al *habitus*. Con ayuda de dichos conceptos, lograremos un mejor entendimiento de las posiciones y las tomas de posición de los personajes en la obra novelística de Ramón Juliá Marín. Estas nociones son pertinentes pues permiten enfocarnos en el ambiente construido, en el espacio, y en las prácticas sociales del diario vivir en el Puerto Rico post-98. *Tierra adentro* (1910) y su secuela, *La gleba* (1911), son un médium valioso que nos permite una lectura de los matices del comportamiento, la práctica, la agencia, la estructura y el *habitus* de un pueblo al que se le reemplaza bruscamente un *campo* colonial por otro. Teniendo como trasfondo histórico el paso del huracán San Ciriaco y la implantación de la Ley Foraker,²³ se palpa la angustia moral y social de un puertorriqueño que se desubica y se desplaza en espacios desintegrados y marcados por la violencia, el desempleo, la prostitución y la adicción al alcohol. El

²⁰ En cuanto a la docilidad del puertorriqueño: “Si lo es por débil, por ignorante o por acomplejado (o por alguna intrincada combinación de estas tres condiciones) no nos preocupará determinarlo.” Marqués, René. *El Puertorriqueño Dócil: (literatura Y realidad psicológica)*. Barcelona: Editorial Antillana, 1967. p145.

²¹ Como expresa Zeno Gandía en *La charca*: “Así invadían el aire aquellos sonos, excitando el temblor agitante de un pueblo paralítico; así se escuchaba desde lejos como un treno, como conjunto de notas tristes atadas a las vibrantes; como melodía sentimental que se alzaba de los instrumentos; como dolientes ayes de un pueblo moribundo que, sonriendo y cantando, se hunde en la abyección.” Zeno, Gandía M. *La Charca*. Maplewood, N.J: Waterfront Press, 1982. Print. p 67.

²² De los pocos críticos que se han acercado a la obra, se encuentran: Fernando Feliú Matilla, Carmen Centeno Meneses, Francisco Manrique Cabrera, Francisco Maldonado y Josefina Rivera de Álvarez.

²³ La Ley Foraker establece el gobierno civil en Puerto Rico que reemplaza el gobierno militar norteamericano. La misma regula la economía de la Isla y contribuye a la crisis cafetalera. La Ley Jones otorga la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños posteriormente.

profesional idealiza el *campo*, no para romantizar el paisaje, sino para melancolizar la ruina del mismo, de la clase hacendada y del campesinado, todos imposibilitados física e históricamente a volver a los “tiempos de España”.

El tercer capítulo será dedicado a la movilidad delirante del puertorriqueño en la obra *Mancha de lodo* de José Elías Levis, quien promueve un tipo de “iluminación” del espacio urbano equivalente a un despertar social. Pasamos del espacio campestre al urbano, del campesino al obrero, del pasado idílico nostalgizado al presente moderno, pero decadente. El universalismo en Elías Levis no es una simple fuga de la actualidad regida por el régimen colonial norteamericano, sino que opera bajo el proyecto de nación alterna por el cual ha estado atravesando Ponce desde finales del siglo XVIII. Nos referimos a un pueblo que se forja —de acuerdo Ángel Quintero Rivera, en su detallado estudio sobre Ponce— no a través del marco del súbdito colonial, sino a través de la ciudadanía, de una ideología de renovación social y urbanística moderna, en donde la ruralía agro-exportadora se planta como base de la modernidad.

La novela de Levis nos muestra la presencia excesiva de una luz que ilumina, despierta e inicia “la obra de regeneración...la obra de libertad...la obra de iniciación.” (101) Ponce desde lejos se divisa con un “nimbo blanco” que bien puede visualizar su sobrenaturalidad y misticidad irradiante, o su determinismo el cual encierra al ponceño en su destino (ya sea paradisiaco o infernal). Pero ese despertar vendría con un precio: la ansiedad de la pérdida y la incertidumbre. Los personajes de *Mancha de lodo* se caracterizan por su estado de inquietud, de alerta, de zozobra y de impotencia ante un peligro posible e incierto de la nueva

experiencia urbana. La ansiedad²⁴ llega ante la ruptura de la tradición, ante el miedo de romper el modelo de éxito que Ponce había seguido es motivo de frustración para la ciudadanía. Se estimula el consumo, pero se pierden empleos, se adaptan nuevas formas de respetabilidad y honorabilidad, pero se humilla a los grupos marginados. El ponceño en la novela se deslumbra con ansiedad por luces que opacan sus orígenes y que resaltan las desigualdades. Se gesta una modernidad en la cual el ciudadano debe depositar su fe en un futuro en donde los problemas humanos serán resueltos a base del trabajo, de la ciencia²⁵ y el capitalismo. Este capítulo presenta la ansiedad como risible y como experiencia estética frente a la modernidad acelerada. Veremos que la presencia de la electricidad alimenta una modernidad que es confluencia de sensaciones y nerviosidad, convirtiéndose en la “iluminación profana” de Ponce como espacio donde se reproduce la colonialidad mediante en la desigualdad social y la opresión de género.

En su capacidad de escritora y activista obrera, Luisa Capetillo ofrece otra posibilidad para el ser humano, otra forma de desplazamiento y mediación, otro mecanismo para su liberación y realización. En este cuarto capítulo, la ensayista deja palpar el drama moral y la ansiedad del puertorriqueño por su dislocación ante los cambios que la nueva soberanía trae. Como lectora obrera, unionista y

²⁴ Una ansiedad que Matos Bernier define de la siguiente manera: “Una morbosa pasividad de ánimo, que infunde pena y causa bochorno, reina en el individuo y atrofia las colectividades. Algo como el estupor de graves desastres, ha pasado por el espíritu ciudadano, dejando en él como una neurosis, sedimento de tristezas profundas y vacilaciones pavorosas.” (8)

²⁵ Ponce llegó a disfrutar de actividades e investigaciones científicas, que benefician grandemente su producción agrícola e industria exportadora, como el autor mismo lo comprueba: “No queda todo allá, bajo los pardos terrones de cementerio. Se necesita ir más lejos; investigar, ya que el siglo invita a la investigación, ya que todo convida al análisis.” (152)

exiliada, Capetillo camina, viaja, crea espacios nuevos de enunciación y muestra los cruces entre el sindicalismo y el feminismo en Puerto Rico. El anarquismo es para ella la forma natural de vida. Desde su visión libertaria y fraternal, la injusticia, la miseria, la desigualdad de sexos y la explotación son manifestaciones de la violación de las leyes naturales. Los gobiernos, el matrimonio, la propiedad privada, la lujuria, lo antihigiénico y el alcoholismo serían algunos de los ejemplos de formas inarmónicas y antinaturales que van despojando a los individuos de humanidad. Sus escritos alumbran la tensión fuerte entre la naturaleza y la sociedad, entre la armonía natural y el individuo desnaturalizado por los mapas sociales cartografiados por el gobierno y la iglesia.

El discurso anarquista de Capetillo se centra el comportamiento del ser humano de acuerdo a su propia naturaleza y en la libertad y armonía como esencias. Según nuestra pensadora, la libertad le concede al humano una capacidad creativa de revolución, solamente alcanzable si se erradica toda formulación dogmática que atente contra ese potencial humano. Veremos en su estilo de escritura orgánica y digresiva y en su postura ante las instituciones antinaturales de la autoridad, la propiedad privada y la explotación del obrero y de la mujer, como Capetillo intenta conectar con lo que concibe es la verdadera naturaleza del ser humano.

1.0 MIGUEL MELÉNDEZ MUÑOZ: EL CRONOTOPO DE LA CARRETERA EN EL MAPEO AFECTIVO DE LA RURALÍA DE PUERTO RICO

1.1 Meléndez Muñoz y su propuesta de mundo

Como fue discutido en el capítulo introductorio, para lograr un mejor entendimiento de cómo el intelectual puertorriqueño trata de insertarse, tanto en el discurso latinoamericanista como en el americanista, se deben explorar los procesos de creación de una "nación sin Estado." Benedict Anderson, en su texto *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* además de afirmar que la invención de América es de por sí una construcción, también señala que es parcela exclusiva de aquellos *pioneros criollos* que defendieron la monarquía española. Si partimos de la premisa de Anderson de que las naciones modernas en efecto son construidas por estos *pioneros criollos*, entonces podríamos poner el término "nación" en cuestión, en términos de su condición como artefacto o invención. En cuanto a la invención de nación, Rafael Cuevas Molina, en su artículo "Nacionalismo, nación y continentalismo en América Latina," apunta lo siguiente:

El nacionalismo sería, entonces, una forma de legitimar y mantener el poder, una especie de falsa conciencia que se imagina como proyecto por construir, para lo cual se inventa un pasado (evidenciando unos hechos, procesos y fenómenos, y devaluando, opacando, redimensionando otros). Esto nos autoriza a hablar de una construcción artificial que adquiere legitimidad a través de acciones y mecanismos puestos en marcha por el aparato de Estado que, de esa forma, estructura y legitima una identidad nacional de índole oficial. (10)

Contando sólo con el estado colonial de nuevo tipo, norteamericano, en el cual funciona como mediador, el letrado puertorriqueño tuvo que inventar su propio pasado, en especial ya que, como indica el antropólogo Ricardo Alegría, gran parte de los archivos históricos de la Isla fueron trasladados a España y posteriormente a los Estados Unidos.²⁶ Este desplazamiento de materiales históricos evidencia una historiografía puertorriqueña con vacíos que conducen al letrado a construir interpretaciones, en muchos casos, hechas al margen de la documentación de la historia de la Isla²⁷. Una postura reciente, como la del ensayista Carlos Pabón, sugiere que en última instancia ya no es la veracidad de la idea de nación, sino como ésta se define y a qué apunta lo que toma relevancia.²⁸ En su texto, *Cuentos de la Carretera Central* (1941), el Meléndez Muñoz crea una posibilidad de mundo y crea su propio rol como posibilitador de mundo: "Y nuestra carretera central se iba asfaltando, ensanchando y modernizando sin historia. Porque no surgía su historiador, quien estudiara y recopilase con criterio historicista los documentos que existen sobre esta obra en el Departamento del Interior en viejos y olvidados archivos" (10). El autor no tan sólo reconoce aquí el método histórico

²⁶ Ha sido debido a esta escasez de fuentes documentales que, tanto en el siglo pasado como en el presente, hemos visto peregrinar a los archivos de Sevilla, Madrid, Toledo, Salamanca y Washington a destacados historiadores puertorriqueños en busca de datos históricos de Puerto Rico. Esta labor, iniciada a mediados del siglo XIX por el brillante grupo de jóvenes estudiantes compuesto por Alejandro Tapia, Román Baldorioty de Castro, Segundo Ruiz Belvis, José Julián Acosta y otros quienes se dieron a la tarea de copiar documentos referentes a su patria existentes en diferentes archivos españoles fue continuada luego por Salvador Brau... (Fernández Méndez 423)

²⁷ No es hasta el 1955 que el Archivo Histórico de Puerto Rico (conocido hoy en día como el Archivo General de Puerto Rico) se funda.

²⁸ Pabón cuestiona el método histórico como dispositivo para distinguir entre la realidad y la ficción, señalando que la tendencia ha sido crear nación sobre bases culturales y no científicas. Pabón toma como ejemplo la novela corta de Luis López Nieves, *Seva: historia de la primera invasión norteamericana de la Isla de Puerto Rico, ocurrida en mayo de 1898*. Cf. *La nación soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98 : actas del congreso internacional celebrado en Aranjuez del 24 al 28 de abril de 1995*. Aranjuez (Madrid): Doce Calles, 1996.

como dispositivo para describir la realidad, sino que también, por la ausencia de un historiador, él asume el papel de intermediario y de constructor de nación. A través de la cimentación narrativa de la Carretera Central, el autor crea un discurso que le permite recrear el mundo puertorriqueño y promover en el lector cierto entendimiento del modo de ser en dicho mundo. Esta infraestructura narrativa, la cual sirve como escenario para un particular discurso de nación, muestra además que la interpretación es de por sí un desplazamiento constructor de la realidad histórica, tal cual una carretera con respecto al espacio geográfico. El poder interpretativo que ejerce el autor sobre el sistema concreto de la Carretera Central es lo que ocasiona movimiento en el texto, lo que posibilita y fija la acción. Se puede trazar en este espacio parte de las experiencias del intelectual puertorriqueño bajo el “proyecto tutelar” de los Estados Unidos al momento de impartir sus formas e ideas políticas para la Isla²⁹. El nuevo movimiento que ocasiona la carretera produce entonces nuevos significados que va mediando y localizando Meléndez Muñoz. Dentro de la estructura colonial tutelar, una que aprovecha la mediación de las élites políticas locales, Meléndez Muñoz instrumenta su posición como productor de significados nacionales en un campo de poder multicultural, dada su articulación con dichas élites criollas en cuanto mediadora. Con su creación del "mundo del texto", el autor se suscribe al diseño tutelar y se coloca dentro de la hegemonía de mediación.

²⁹ Go, Julián. *American Empire and the Politics of Meaning: Elite Political Cultures in the Philippines and Puerto Rico During U.s. Colonialism*. Durham: Duke University Press, 2008. Print.

Paul Ricœur describe el texto como aquel discurso fijado por la escritura, una fijación que es constitutiva del texto mismo. Lo define así como una propuesta de mundo, que a la vez crea el "mundo del texto." Si de hecho, la escritura se da a la labor de fijar un discurso y de asegurarle una fijación sin importar la situación, entonces el mundo tendría que tomar distancia en relación a una realidad supuestamente originaria, un distanciamiento producido por el proceso de la escritura que le ayudará al escritor, en este caso, a Meléndez Muñoz, a encontrar un particular punto de origen y de llegada a la realidad puertorriqueña, una particular producción/regulación de distancia, tal cual lo hace una carretera con determinado espacio geográfico. En "Del texto a la acción," Ricœur examina la posibilidad de auto-comprensión mediante el distanciamiento creado por la escritura:

El mundo del texto del que hablamos no es pues el del lenguaje cotidiano; en este sentido, constituye un nuevo tipo de distanciamiento que se podría decir que es de lo real consigo mismo. Es el distanciamiento que la ficción introduce en nuestra captación de lo real. Lo hemos dicho, un relato, un cuento, un poema tienen referente. Pero este referente está en ruptura con el del lenguaje cotidiano; mediante la ficción, mediante la poesía, se abren en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de *ser-en-este-mundo*; ficción y poesía se dirigen al ser, no ya bajo la modalidad del *ser-dado*, sino bajo la modalidad del *poder-ser*. (108)

Escritores como Meléndez Muñoz embarcan en esta nueva propuesta de mundo, y en el proceso, tratan de capturar el mal comprendido mundo del campesino puertorriqueño. El distanciamiento se convierte para el autor en un proyecto melancólico que muestra los efectos/afectos de la modernidad, además de los espacios y las relaciones creadas y destruidas por esa modernidad. Meléndez Muñoz mide este distanciamiento en por lo menos tres modalidades: el acto de la escritura; la recreación del mundo del campesino (un ser aislado y olvidado); y la

retoma de la infraestructura de la Carretera Central (la vía principal en la Isla) como un sistema nervioso simbólico, como conector de historias y como canal que le permite al discurso tener su flujo, su duración y su capacidad de articular la "estructura desvertebrada de nuestra vida social" (Meléndez Muñoz 142).

Meléndez Muñoz hace de su texto una entidad autónoma que lo conduce al *Verfremdung* (Ricoeur, Gadamer), a una "distancia objetivante", que no tan sólo le permite al texto sobrevivir sin importar el contexto o situación, sino que también lo objetiviza, creando en el lector (y en el autor) un sentido de no-pertenencia a ese "mundo del texto." Dicha distancia toma lugar mientras el autor se autoproclama actor intermediario entre el estado y el pueblo (el sujeto colonial). Como figura autorizada³⁰, Meléndez Muñoz toma la batuta de historiadores que le anteceden y quienes permitieron que la construcción de la Carretera Central pasara por desapercibida:

Cuando decido bautizar estos cuentos y narraciones que siguen con el nombre que ha de llevar este libro como divisa de su existencia, pienso que debe precederlos, como introducción, un resumen de su historia, algunas acotaciones sencillas y sintéticas que se deriven de este hecho en la vida de nuestro pueblo. Pero no encuentro ni memorias, ni anales, ni crónicas de arranque histórico sobre la obra que ha de nominar esta recopilación de cuentos y apuntes literarios. (10)

Meléndez Muñoz adquiere otra modalidad de distanciamiento proponiendo un nuevo mundo en sus cuentos, el mundo del campesino al borde de mutar a un

³⁰ Meléndez Muñoz señala que, luego de haber escrito *Cuentos de la Carretera Central*, se topa con un documento, con el "arranque histórico" que tanto buscaba: "...me enteró de que se ha escrito una *historia*, la historia que yo buscaba, afanosa e inútilmente, y que su autor ni es historiador diplomado, ni ha sido escritor militante. Se le conoce, sí, como bibliófilo inteligente y como ciudadano culto. Modesto oficial del Departamento del Interior, encargado de su archivo, su intuición de lector incansable lo lleva a descubrir los datos para la historia, o la postcrónica pormemorizada, que no se había escrito, sobre la Carretera Central." (11) Aún entendiendo la importancia de hacer mención de Don Juan E. Castillo, de cierta manera Meléndez Muñoz descalifica a Castillo como autoridad historizadora en el tema de la Carretera Central.

ser moderno. El autor necesita o bien la tragedia, o bien la historia épica que según Glissant expresaría la conciencia del ente caribeño. Para Meléndez Muñoz, el campesino es quien mejor representa la tragedia puertorriqueña. Como ser resignado, aislado, lamentado y desplazado, el campesino recrea el proceso de distanciamiento, mientras que al mismo tiempo crea para Meléndez Muñoz esa fuerza unificadora, el mito necesario para historizar al puertorriqueño.

Con la tercera modalidad de distanciamiento, la infraestructura de la Carretera Central, Meléndez Muñoz logra decontextualizar la realidad puertorriqueña y recontextualizarla: "La Carretera Central y sus radiales serán las vías que realizarán la mayor extensión del progreso de la periferia al centro, de la *capital* a los pueblos de la isla, de aquella cabeza que ha de dirigir en el futuro su cuerpo, estimular y regir sus movimientos en todas sus actividades creadoras" (*Carretera Central* 10). El autor puertorriqueño articula su narración a un mecanismo que, como parte de un proceso general que incluye, como han señalado Anderson y otras invenciones tales como el reloj de mano y la producción en cadena fordista, le ayuda a crear y medir la distancia necesaria para poner en cuestión una serie de conflictos socio-culturales que agobian al Puerto Rico de comienzos del siglo XX cuando se va desquebrajando la unión de la "gran familia puertorriqueña". Esta modalidad mide además, el alcance de la pérdida de modos de vida involucrada en dichos conflictos, la extensión de las nuevas relaciones que se establecen, más la transformación del cuerpo campesino. La *carretera central* le permite a Meléndez Muñoz dar una explicación e interpretación de las relaciones que se van desarrollando y desintegrando

durante el acelerado tránsito del régimen colonial hacia sus formas norteamericanizadas.

En Puerto Rico, catalogado como uno de los espacios geográficos del mundo con mayor densidad de carreteras por milla cuadrada³¹, existe todo un imaginario de "la carretera". La primera ruta oficial no fue hecha sino hasta el siglo XVI, llamada el "Camino de Puerto Rico." Construida entre el 1518 y el 1521, el "Camino de Puerto Rico" conectaba el pueblo de San Germán con Caparra, la antigua capital de la Isla. Luego de Caparra dejar de existir, dicho camino se convierte en la conexión entre San Juan y el resto de la Isla. Además del "Camino de Puerto Rico", existieron otras rutas que conectaban los pueblos con ríos y puertos llamados "caminos reales" por pertenecer a la Corona Española; tema que abordaremos en el siguiente capítulo. En el siglo XVII, con la Real Cédula de Gracia, se estimula aún más el crecimiento económico y se dan una serie de concesiones relacionadas a la agricultura, la esclavitud y la inmigración. A finales del siglo XVIII, con el continuo aumento en la exportación de productos agrícolas (como el café, el tabaco y la caña de azúcar) y en la Trata Atlántica, nuevos pueblos se fundan, llega el crecimiento poblacional (en especial, en el interior de la isla) y la necesidad de crear nuevas y más anchas vías de transporte y comunicación. Ya con la apertura de Puerto Rico al mercado mundial y con la llegada del capitalismo agrícola, el arqueólogo industrial, Luis F. Pumarada O'Neill, nos describe los primeros diálogos sobre la construcción de la primera carretera pavimentada:

³¹ En "Urban Expansion and the Loss of Prime Agricultural Lands in Puerto Rico." Tania del Mar López, T. Mitchell Aide y John R. Thomlinson. *Ambio*. 30.1 (Feb., 2001): 53

During the first decades of the 19th century, the Puerto Rican coastal plains became basically a sugar colony. The structural changes occurring concurrently with economic and population growth required more and better transportation facilities. In the 1820s the colonial government improved San Juan's communications with the interior of the island. Governor Miguel de la Torre took the first steps toward the construction of a highway heading south from San Juan to Rio Piedras; and opened a navigable channel to communicate the Cangrejos, San Jose and Piñones lagoons with the eastern part of the San Juan bay. (OMB No. 1024-0018, Sec E, 4)

No es sino hasta comienzos de siglo XIX que se pavimenta la carretera, lo que empieza a resolver el problema de vagones y carruajes atascados por el derrumbamiento de tierras causado por las lluvias torrenciales.³² A mediados del siglo XIX, se siguen construyendo secciones de la carretera y se aprueba el Plan General de Carreteras (1859), el cual incluiría todos los pueblos costeros y del interior de la Isla. Dentro de este plan se halla el de la construcción de la carretera central.

Between 1875 and 1880, the Delegation of Public Works took over the existing municipal highways connecting Ponce, Juana Díaz, and Coamo and made them, officially, part of the **Carretera Central**. At that time, some of the drainage work had not been constructed and some stretches were not yet paved. The highway's bridges, crossing main rivers (Portugués, Bucaná, Inabón, Jacaguas, and Guayo), were temporary structures owing to the fact that plans existed to eventually change rivers' courses which were prone to flash flooding. The Ponce port road, where an iron truss bridge had been erected in 1876, became a part of the **Carretera Central** in 1880... By 1886, the **Carretera Central** with a length of 134 kilometers, **33 casillas de camineros** and permanent bridges, had become an example of Spanish and Puerto Rican engineering. (OMB No. 1024-0018, Sec E, 7)

³² "Even though, since 1831, a paved road had existed from Ponce to its port, with a wooden bridge spanning the Portugués River, before the 1830s there were practically no paved highways in Puerto Rico. Labor shortage was one of the major difficulties faced by road construction. Under these circumstances, very few kilometers of paved highway could be built on the island annually. An 1838 decree forced all landless men to work on the construction of roads and highways in their respective municipalities. Until 1842 the building of roads and highways had been left up to the initiative of municipalities and plantation owners. On that year the Spanish government created the Commission of Roads and Channels and a fund for the construction of roads with a lottery game to finance it." (OMB No. 1024-0018, Sec E, 4)

Ya para su época, Meléndez Muñoz planteaba esta carretera, como parte de un escenario global, como el pasaje a la modernización, en donde la capital (cabeza) y la Isla (cuerpo) se unen a través de la arteria pavimentada. Desde el principio, Meléndez Muñoz muestra su preocupación por la carencia de historicidad de la construcción de la carretera, infraestructura que el autor denomina como "un acontecimiento sin historia. Y una historia que no se había escrito" (7).

Cuentos de la Carretera Central nos conduce por el camino de la redescipción, y por el camino de la mimesis. La carretera, como obra infraestructural, estiliza, crea una relación dialéctica, presenta conflictos y patrones; en otras palabras, crea el acontecimiento. Ricoeur define el acontecimiento como una acción que "se produce en el seno de una experiencia ya estructurada pero que incluye aperturas, posibilidades de juego, indeterminaciones. Captar una obra como acontecimiento es captar la relación entre la situación y el proyecto en el proceso de reestructuración" (Ricoeur 102). La *carretera central*, como aparato de distanciamiento y aislamiento, permite que el lector pertenezca al acontecimiento de la no-historia que se historiza en Puerto Rico. En los espacios sociales producidos y desintegrados con la construcción de la carretera sobreviene un estado de gran melancolía, en primer lugar, debido a la negligencia opresiva por parte del régimen español, y en segundo, por la aceleración del régimen capitalista moderno bajo el gobierno de los Estados Unidos. Veremos en los personajes de Meléndez Muñoz un intento por crear un cuerpo colectivo de melancólicos en búsqueda de un modo propio de ser, un modo

de pertenencia en una situación de desarraigo (ya sea, como posición, disposición o como conjunto de realidades) demarcada por la modernidad. Es en el desplazamiento, en la manera en que la carretera invade los espacios naturales, en el distanciamiento y en el aislamiento, que se diseña un mapa afectivo³³ como dispositivo de auto-comprensión.

En lo que queda de este capítulo, nos concierne en primer lugar este proceso de auto-comprensión a través de la creación, choque y disolución de espacios en los cuentos de Meléndez Muñoz. En su texto *Production of Space* el filósofo y urbanista Henri Lefebvre establece una relación estrecha entre el espacio y las dinámicas sociales que se presentan dentro de dicho espacio. Su aproximación a la realidad urbana nos puede ser útil en este trabajo, ya que sus planteamientos sobre las formas espaciales, la política del espacio y la reproducción capitalista pueden aplicarse a las problemáticas y transformaciones que se dan en los espacios campestres de Puerto Rico en estas obras. Vemos cómo los espacios creados bajo el régimen colonial vienen con sus contradicciones, ya que mientras se denomina en un principio la carretera como portadora del progreso, sus cuentos son los que la van definiendo como establecedora de relaciones de pérdida y como reforzadora de jerarquías y asimetrías sociales:

Los grandes hacendados y altos funcionarios de la colonia poseían berlinas, *limousines y coupés*, grandes carrozas construidas a todo lujo. El *coupé* era un coche de verano ligero y elegante, de líneas estilizadas. Su caja o armazón era de mimbre. Su interior de cuero fino de colores vivos: rojo, escarlata o azul, o de pana gris, rosa, marrón o violeta. Esta variedad de carrozas, costosas y elegantes si era para el uso exclusivo de potentados y grandes jerarcas, como los *Packard* y otras

³³ Flatley, Jonathan. *Affective Mapping*. Cambridge (Mass.: Harvard University Press, 2008).

marcas de autos de gran valor, actualmente. El coche era el vehículo del pobre y de la Clase media, como el *Ford*, el *Chevrolet*, etc. de hoy. (28)

El vehículo como vara de medir, expone posiciones y situaciones sociales, más va creando un nuevo sistema de valoración del humano. Notamos además, que el campesino no merece mención, ya que no posee vehículo. El mero proceso reseñado por Meléndez Muñoz, en el que se convierte a Puerto Rico en un espacio homogéneo produce nuevas formas de diferenciación e intensifica las jerarquías, dado que la homogenización modernizante más bien procede por exclusión. Como espacio subordinado dentro de la economía imperial estadounidense, Puerto Rico adviene a una serie de igualaciones, incluso democratizantes, pero a su vez se generan nuevas desigualdades y transformaciones espaciales muy agudas³⁴.

En segundo lugar, nos interesa explorar aquí también la función cronotópica de la Carretera Central en los cuentos del autor, a medida que ésta va generando significados y se va constituyendo como metáfora de la sociedad puertorriqueña. Según Michael Bajtín, si un acontecimiento se materializa en el espacio, se genera un cronotopo.³⁵ Como el centro organizador de eventos narrativos fundamentales, el cronotopo es el lugar que compone y descompone eventos, la instancia en la cual se le halla sentido y se le da forma a la narración.

³⁴ En el Puerto Rico de la época, se clasifica la sociedad según la condición económica, la raza y el género. Ya para el asentamiento del gobierno norteamericano, en la Isla no existe una sociedad claramente definida. En vez de una burguesía (la cual estaba prácticamente ausente) existía una “élite criolla” que, por una parte quiere servir como intermediaria entre las clases proletarias (rurales y urbanas) y la metrópoli, mientras que por otra, quiere mantenerse a flote frente a las fuerzas hegemónicas ejercidas por las corporaciones azucareras y tabacaleras del Norte. Los hacendados, los agregados, los jornaleros y los obreros artesanales son clases que se hallan también en transición, lo que hace difícil precisarlos en porcentajes. Mientras que los comerciantes—en su mayoría, inmigrantes españoles—poblaron tanto el espacio urbano como el rural, los dueños de pequeñas y medianas fábricas dominan localmente el espacio urbano.

³⁵ Término acuñado por Einstein en su Teoría de la Relatividad.

Si tratamos la carretera como posible cronotopo,³⁶ podemos entonces acentuar su importancia constructiva en los cuentos de Meléndez Muñoz, ya que sirve para crear espacios sociales y encuentros no esperados, mas se convierte en el lugar donde, en palabras de Bajtín, "any contrast may crop up" y "the most various fates may collide and interweave with one another" (243). Como figura espacio-temporal, veremos más adelante cómo el sistema de carreteras que emana de la Carretera Central se convierte en el cronotopo que le permite a Meléndez Muñoz darle flujo a su discurso y convertir su texto en acción.

1.2 La Carretera Central y la transformación de espacios sociales rurales

El pensamiento de Lefebvre nos concierne en nuestro caso, ya que repiensa el final del siglo XIX y el comienzo del siglo XX de manera que nos permite abordar la preocupación nacionalista en Puerto Rico por la homogeneización de la sociedad--la cual hace referencia directa al territorio nacional--y articular la realidad puertorriqueña al estudio de la creación de otras formas espaciales y otras escalas. Preferimos enfocar el período transicional de los espacios coloniales mercantilistas a espacios desarrollistas, trazados por la Carretera Central y narrados por el autor. Lefebvre nos puede hablar sobre cómo las fuerzas económicas capitalistas subordinan la planeación "natural" de los espacios a una planeación "racional" y subordinada. Este "espacio natural" denominado por Lefebvre como "punto de partida" es alterado por la mano capitalista para

³⁶ Bakhtin acierta lo siguiente: Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel. All the novel's abstract elements--philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect--gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work. Such is the representational significance of the chronotope. (Dialogic Imagination, 250)

convertirlo en un espacio “social” formado por prácticas sociales. Dichas prácticas crean espacios particulares con significados particulares, haciendo que el espacio social sea un producto social. El proyecto de *Americanization* es el *leitmotiv* en estas obras que denominan el espacio del campo como uno dominado por el capitalismo, como uno que va de “natural” a “social” en términos lefebvrianos³⁷. Claro está, tomando en cuenta que partimos de un punto de partida “natural”, tan social como cualquier otro, que se posiciona como “natural” sólo en relación con las demás transformaciones sociales que acontecen.

En el primer cuento de *Cuentos de la carretera central*, "Binipiquí,"³⁸ vemos el proceso de distanciamiento y de auto-comprensión en el personaje principal Don Severiano Pérez Rodeiro. Pulpero migrado de España, Don Severiano toma ventaja económica de la carretera al abrir un establecimiento y vender refrigerios y comida a aquellos viajeros, conductores, caminantes o jinetes que transiten el lugar. La idea de la parada y el descanso ha estado presente a lo largo de la historia y se ha manifestado, no tan sólo en relatos literarios, sino también en los detalles presentes en los propios caminos y carreteras (desde un gran árbol, fondas, hasta hoteles). El personaje de Don Severiano representa la idea de un “desarrollismo” que corresponde a tiempos mercantiles propios del colonialismo español, mas no del todo adecuados al colonialismo desarrollista, plenamente capitalista implantado por el nuevo régimen norteamericano. Don Severiano

³⁷ Hay que tomar en cuenta que ha existido un espacio previo, colono-mercantilista español con fuertes residuos feudalistas que lo han codificado. Se impone sobre éste, otro colono-capitalista de monocultivo y exportación masivos que trae otros códigos que irán redefiniendo los caminos, los medios de transporte y los viajeros. Cf. Edel, Matthew. "Land Reform in Puerto Rico, 1941-1959: Part Two. *Caribbean Studies*. 2.4 (Jan., 1963): 28-50.

³⁸ La manera coloquial de decir “venga para aquí” evoluciona a "Binipiquí."

termina perturbado al no lograr crear el espacio social deseado y ver su identidad alterada. Don Severiano, quien se define españolista, va comprendiendo que el nuevo régimen colonial capitalista norteamericano, con sus intenciones de homogeneizar, va acentuando otras jerarquías y lo van convirtiendo en un subalterno más, rodeado de otros subalternos. Dentro del proceso de desfamiliarización, su nombre fue cambiado a Mr. Piritz, apelativo que acepta, pese a sus reservas, ya que creía que debía "adaptarse" a los nuevos cambios:

Hay que plegarse y hacerles a esta gente la pelea...Monga...Monga...es una cosa como una masa blanda, ¿tú sabes?...muy blanducha que no se endurece nunca...que no pasa de ese estado a otro más consistente...que siempre es masa y es blanda, sin forma propia. Que va donde la lancen, pero que es y será lo que le convenga, lo que le interese...al que la maneje. Hay que aprender inglés Secundino: hablando se entiende la gente. (39)

El protagonista se da cuenta de que Binipiquí no es el lugar que él ha añorado, sino un espacio social que atrae a “pecadores”, convirtiéndolo a él también en “pecador” por asociación. Además de convivir con una mulata, juzgada como herética, tolera encuentros clandestinos de espiritistas. Don Severiano se siente fuera de lugar, no entiende el espacio que ocupa, ni su nuevo valor social, por lo tanto, regresa a España. "Así resolvió Don Severiano Pérez Rodeiro, el fundador de Binipiquí, el conflicto moral y religioso que creara a su conciencia su adaptación al medio social en que vivió *veinticinco años en América*." (51) Con su desaparición se borra el nombre de su establecimiento, y se crea un nuevo espacio social que lucha por "adaptarse" a la nueva economía imperialista. La condensación del espacio se hace también visible a nivel del lenguaje, tal como lo vemos en los anuncios de Binipiquí durante la administración de Don Severiano y luego de su partida:

Anuncio antes de su partida

COFFEE BLACK
 MILK OF THE COUNTRY
 (no water milk)
 FRESH BANANAS
 (Guineos niños y gigantes--
 Childrens and giagants bananas)
 RICE, BEANS AND PORK--SPECIAL
 PORTO RICAN LUNCH
 GREEN AND YELLOW PAPAYAS
 (PORTO RICAN BEAR MILK. LECHE
 O SA)
 PROPIETOR

S. PEREZ RODEIRO
 (38)

Anuncio luego de su partida

WELCOME
 (SE COME BIEN)
 GREEN GROCERY
 THE BEST IN THE ROAD
 FIFUEIRA-PERETZ
 CHOMINEROS
 LTD. -SUCS.

(51)

Esta condensación en el lenguaje corresponde con la condensación del tiempo-espacio, con la creación de un espacio vacío, abstracto y homogéneo (Benjamín y Lefebvre) y con la compresión del espacio-tiempo (Harvey). Notemos la escasez de productos en la columna derecha, elemento que puede tener varias interpretaciones. Ya sea, debido a los patrones cambiantes de acumulación y tenencia de tierra, al aumento de la agricultura exportadora a expensas de la agricultura de subsistencia o la liquidación de capital en los sectores rurales, lo que se ofrece no es lo mejor de la tierra, sino "THE BEST IN THE ROAD" (sic). Ya no hay tierra, sino carretera.

Nos percatamos también, por medio de los *espiritistas*, de una copresencia de tiempos, lo que Chatterjee nombra el "tiempo heterogéneo de la modernidad",³⁹ punto que retomaremos más adelante. Vemos cómo la modernidad es de hecho un atributo del tiempo, ya sea visto como utópico-homogéneo o real-heterogéneo.

³⁹ Chatterjee. "Anderson's Utopia." *Diacritics* 29.4 (1999) 128-134.

"Binipiquí" es un relato de desplazamiento lingüístico, social y geográfico. Dos conjuntos de símbolos y valores se van construyendo y fusionando. Y así como las ciudades devienen plataformas para este choque lingüístico cuando de cambiar nombre de calles y establecimientos se trata⁴⁰, el espacio y tiempo rurales adquieren una calidad intercambiable, "producida y reproducida como reproducible" (*Production of Space* 337) Podemos comprender el espacio social producido en "Binipiquí" como un tipo de escritura creada por el proceso dialógico en donde individuos negocian poder social y discurso. En *The Dialogic Imagination*, Bajtín asevera que todo aquello que se dice siempre existe en respuesta a cosas dichas en el pasado, pero también en anticipación a lo que será dicho en el futuro. En otras palabras, los anuncios de *Binipiquí* no hablan desde el vacío, sino que muestran cómo el espacio es dinámico, relacional, siempre reconfigurándose. La escritura y el espacio son obras en construcción, siempre negociando simbolismos complejos.

Con la construcción de la carretera llega la sincronización del tiempo, lo efímero y la transformación de los espacios sociales. La carretera en construcción toma el papel de institución posibilitadora, y al mismo tiempo, es un deshabilitador de previas interacciones e intercambios. Para aquellos que la transitan, la carretera puede crear una sensación liberadora y heterogeneizante conforme se va llegando a los espacios urbanos, pero también interpretarse como disciplinaria y homogeneizante por su rigidez e inflexibilidad. Esta dicta las reglas

⁴⁰ Para más detalles sobre la transformación de nombre de calles en pueblos como Mayagüez, Puerto Rico, referirse al texto de Mario R. Cancel, "Vida ciudadana y apoderamiento: la invasión de 1898 en 1898" en *Historias marginales: otros rostros de Jano* (2007) Mayagüez: CEPA.

del juego, creando un "adentro" y un "afuera"; mientras uno la transita, uno está supuesto a jugar por las reglas del Estado. El teórico social, Peter Wagner, describe estas dinámicas en *A Sociology of Modernity: Liberty and Discipline*:

A highway system considerably extends the reachable distance. At the same time, however, it rigidly prescribes not only the permissible paths and access-points but also the micro-behaviour of individuals inside the system, and precludes communication and renegotiation about the rules of such behaviour. Further, it erects a boundary between those inside and those outside and, for example, removes the inhabitants of a village without an access-point further from the other members of society than they had been before.(79)

Con el reemplazo del antiguo régimen colonial mercantilista bajo España por el gobierno colonial capitalista estadounidense; nuevos espacios militares, económicos y políticos son creados; nuevas líneas divisorias se demarcan y mapean; las tierras son reapropiadas y redistribuidas; nuevas instituciones se forman (como la iglesia protestante y un nuevo sistema de educación⁴¹); y nuevas infraestructuras (como la terminación de la carretera central) y redes de comunicaciones se establecen. Pero hay que añadir que, aunque este nuevo régimen iba "ocupando espacio y produciendo espacio" (Lefebvre 21), la comodificación y reconfiguración del espacio geográfico como tal no requería de una población notable de norteamericanos en la Isla. Hubo recolonización del espacio sin repoblación. Puerto Rico se convirtió en una región meramente incrustada, si bien distinta y demarcada, dentro de una región económica imperial más amplia, o como expresaría Jaime E. Benson-Arias, "the island

⁴¹ Según las cifras proveídas por Quintero-Rivera apuntando al crecimiento en la instrucción pública en Puerto Rico con la venida de los norteamericanos, de 525 maestros y de 26,204 matriculados en escuelas públicas, aumentan a 2,952 maestros y a 176,096 matriculados para el 1920. (*Conflictos de clase y política en Puerto Rico*, p. 57)

constitutes a differentiated part of the United States' economic space." (Grosfoguel 83)

En su ensayo "La realidad del jíbaro" (*Puerto Rico Ilustrado* 1937)⁴² Meléndez Muñoz describe cómo el *jíbaro* usa la carretera para diluirse en las ciudades: "Dejaba muy poco detrás en su éxodo: los días sin trabajo y sin pan y el deambular por caminos rurales. Todo aquello que constituyó la sal de su vida fue cediendo para refugiarse, en apartados rincones de nuestras montañas, empujado por el avance continuo de carreteras y caminos viables, de medios de transporte rápidos y económicos, por la mutación de usos, modas y costumbres." (citado en Fernández Méndez 650) Hay contradicción en este ensayo, pues por un lado desea concienciar al pueblo de la realidad del jíbaro, y pero por el otro los cataloga de una masa de "analfabetos, rotos, descalzos, anémicos y tuberculosos", quienes mutan y se propagan como el arroz blanco. Su entrada forzada a la modernidad, la cual toma lugar mientras traspasan los límites divisorios demarcados por la carretera y van entrando en una "circunferencia sin segmentos", toma la forma de un plato *petri* bajo la mira de un microscopio; una mirada profundamente melancólica. Esta mirada observa una deformación de identidad, una pérdida irrecuperable de uno mismo que hace de la melancolía, no una condición individual, sino colectiva que se dispersa a través de los caminos. Pero, ¿cómo es que este desplazamiento deviene un movimiento forzado? ¿Qué papel juega la carretera central en un flujo masivo?

⁴² Cita tomada de *Antología del pensamiento puertorriqueño*, editado por Eugenio Fernández Méndez.

La Carretera Central, como instrumento y aparato normativo del Estado, le ayuda a producir más espacios de autoridad y a controlar dos de los recursos principales del poder social en el capitalismo: el tiempo y el espacio (Harvey 1990). Como re-creador de espacio, el capitalismo necesita la carretera para facilitar la acumulación de capital. Para las corporaciones norteamericanas en Puerto Rico, la única manera de expansión económica es permitir que el capital fluya libremente a través de las arterias principales hasta llegar a los puertos. Meléndez Muñoz presenta esta urgencia con el perpetuo flujo de cosechas a los puertos:

Lo conciben los gobernadores para vincular y enlazar las dos más importantes y populosas ciudades de la Isla. La demanda y la quiere nuestro pueblo para crear medios de expansión a su cultura, para extender su comercio, para aumentar su industria, para que su floreciente y prodigiosa producción agrícola se extravase y se vierta sobre toda la Isla y alcance fácil y adecuadamente las rutas al mar. (17)

Para el autor, la metáfora de la carretera es una ruta de doble sentido, extendida desde ultramar hasta los campos, trayendo por un lado cultura y la civilización y llevándose productos de exportación por el otro. Se crean espacios donde el conflicto y la desconexión entre los puertorriqueños (y entre los puertorriqueños y el resto del mundo) tienen la posibilidad de disolverse, concibiendo un "todo" que parece ser dinámico, armonioso y fluido. Los partidos políticos se debilitan⁴³, los comerciantes—dentro de su monopolio comercial—se ven dentro de una estructura limitada, los hacendados⁴⁴ padecen sus conflictos internos a la hora de

⁴³ El Partido Conservador o Incondicionalmente España, al igual que el Partido Autonomista se van dividiendo internamente (Quintero Rivera, p. 39).

⁴⁴ Quintero Rivera, en *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*, plantea el conflicto interno en términos de lo que la Invasión significó para la clase hacendada: "El problema de la lealtad a Puerto Rico no se vio planteado y, ante la Invasión, el país no actuó a base del ideal hacendado de

afirmar lealtad a una de las dos metrópolis, y la clase profesional⁴⁵ no poseía “vocación hegemónica” dentro de la estructura económica implantada. Por otra parte, a los agricultores de pequeña tenencia, los artesanos y los trabajadores agrícolas, con su bajo nivel de ingresos y su alto nivel de analfabetismo, se les limitaba aún más el derecho a la tierra y al sufragio, eliminando su posibilidad de agencia social, política y económica. Todos los estratos sociales deben renunciar a algo vital. Los personajes de Meléndez Muñoz no tan sólo renuncian a partes de su ser dentro de este flujo, sino que además deben aceptar el hecho de que no podrán llevar luto por esa renuncia.

¿Cómo puede existir armonía y espacios dinámicos bajo un sistema económico que se contradice internamente, un sistema que es intrínsecamente jerárquico y heterogéneo? Marx afirma que el capitalismo es un acelerante de integración espacial en el mercado global, de conquista y de liberación de espacio, y con eso, de destrucción de ese mismo espacio.⁴⁶ El mismo Lefebvre caracteriza el tiempo-espacio moderno capitalista como "global, fragmentado y jerarquizado" (282), capaz de destruir a quien cree o habite dicho espacio.

la “gran familia”, sino a base de su conflicto social interno: no presentó el país una posición; sus diferentes clases y sectores sociales presentaron la posición de sus distintos intereses...En este sentido, la naturaleza de los conflictos sociales sufrió una transformación radical cuyo alcance los hacendados no vieron en el momento de la invasión. Frente al interés de los inversionistas norteamericanos en la producción, específicamente en el control de tierras para el desarrollo de la industria azucarera, los hacendados constituían la clase antagónica de los intereses imperialistas, y la política colonial durante los primeros años de ocupación fue dirigida claramente a quebrar su hegemonía.” (43-46)

⁴⁵ Quintero Rivera señala: “No se contemplaba la posibilidad de que pudieran llegar a dominar el proceso productivo, y como clase, el poder social. Constituían mas bien un sector social que aspiraba a que la sociedad fuera moviéndose en términos de sus concepciones y que así fuera creciendo su importancia y su influencia” (38)

⁴⁶ Castree. p.26

En cuentos como "Niquilación" y "Amortalización", el campesino sufre su propia aniquilación y da cuenta de su imposibilidad de recomponer o darse luto. El autor demuestra la manera en que un flujo no-codificable⁴⁷ (pensando en términos deleuzianos), como lo es el campesino, es finalmente codificado y cómo su territorio o cuerpo social es puesto en tela de juicio. Vemos un tipo de capitalismo que acentúa el significado del espacio y de sus habitantes--unos que sobreviven y otros que mueren, de acuerdo a Lefebvre--en este proceso de ocupar y producir más espacio. Estas historias exhiben la dependencia geográfica en la acumulación de capital, la competencia espacial de carácter monopolístico en el momento en que, tanto el jíbaro, como el propietario, como el prestamista saben que no más de una persona puede ocupar el mismo espacio,⁴⁸ y los tres en algún momento tienen que ceder su espacio. El campesino primero pierde su tierra y su título de propietario, para luego trabajar para el nuevo propietario (quien a su vez es deudor y le debe rendir a otro dentro de la jerarquía económica), y cumplir con las cuotas exigidas. Cuando se da cuenta de que es inevitable cumplir con las expectativas del nuevo propietario, el campesino es forzado a obtener un préstamo y a endeudarse. Su inercia financiera se convierte en la movilidad de otra entidad. La ideología del "self-made-man"⁴⁹ es ya un imposible dentro de un espacio que

⁴⁷ En cuanto a cómo el capitalismo continuamente se legitima, Deleuze señala que "en un primer momento, se agita el aparato represivo, si no se los puede codificar, se intenta aniquilarlos. En un segundo momento, se intenta encontrar nuevos axiomas que permitan, bien que mal, recodificarlos." En "Capitalism, flows, the decoding of flows, capitalism and schizophrenia, psychoanalysis, Spinoza." Lectures by Gilles Deleuze. February 2007 at <http://deleuzelectures.blogspot.com/2007/02/capitalism-flows-decoding-of-flows.html>. February 2010.

⁴⁸ Harvey, p.22

⁴⁹ La ideología del hombre que llega a la meta por sus propios esfuerzos, creada por la misma burguesía, se trata más que nada de la ilusión de movilidad social.

lleva promocionando prácticas paternalistas aún antes de que el sistema colonial norteamericano se estableciera. El poseedor, ahora siendo un desposeído, ya no puede usar la carretera como escenario de su peripecia heroica en busca de su propia identidad, va sin embargo deviniendo la misma carretera con arterias. Meléndez Muñoz usa la carretera para mapear las conexiones en el rizoma del campesino, ante un proceso de capitalización en continuo cambio, siempre en proceso de desterritorializar y de producir y aniquilar espacios sociales.

1.3 El cronotopo de la carretera

Ya sea como espacio de conflicto, de culto, de comercio o de celebración, las carreteras en los cuentos de Meléndez Muñoz crean espacios sociales siempre entretejiéndose o, como Lefebvre diría, espacios sociales que interpenetran y sobreimponen entre sí (87) Una lectura lefebvrana de la obra de Meléndez Muñoz nos ha permitido ver el entretejido de espacios y tiempos rurales. La carretera va cobrando una función cronotópica, haciendo del entretejido de espacios rurales y urbanos posibles.

Es esencial analizar la forma ideológica que esta relación cronotópica adquiere y cómo ésta expresa nuevas afectividades. Es Bajtin, cuando nos habla de los relatos de aventuras en su texto, *The Dialogic Imagination* (1989), quien nos muestra cómo la narrativa del camino (o el cronotopo de la carretera) es la vía más efectiva de unificar el tiempo y el espacio en la cultura occidental, señalando que:

[o]f special importance is the close link between the motif of meeting and the chronotope of the road ('the open road'), and of various types of meeting on the

road. In the chronotope of the road, the unity of time and space markers is exhibited with exceptional precision and clarity. (98)

Meléndez Muñoz, a través de la metáfora de la carretera, diseña la modernidad como arterias internas que facilitan la proyección del puertorriqueño como ente universal, más sus posibilidades como humano. La carretera es el médium que hace del problema puertorriqueño uno globalmente visible y legible, como infraestructura anatómica:

Y fue así, por estar como separada, cercenada diríamos, la cabeza de su cuerpo por la política colonialista, por el interés exclusivista y sin comunicaciones efectivas que este anduvo desorientado, viviendo en la ignorancia y en la miseria moral, roído por enfermedades que se endemizaron en su naturaleza, sin *capital* en funciones sociales y culturales para regir su existencia. (9)

Para lograr un entendimiento del corte de cabeza, hagamos un acercamiento a la propuesta del sociólogo puertorriqueño, Ángel Quintero-Rivera:

En los primeros siglos de colonización española aflora progresivamente el contraste de que mientras la política metropolitana asume una identidad entre la ciudad murada y la colonia, va cuajando socialmente una tajante división entre estas. La división se manifiesta culturalmente en forma significativa en el lenguaje. Persistió por siglos una confusión respecto a la nomenclatura de la ciudad y el país, triunfando finalmente lo opuesto a la intención original de la política colonizadora oficial. San Juan fue originalmente el nombre otorgado por la colonización a la Isla; nombre que fue atrincherándose sólo en la ciudad murada. Por otro lado, el nombre descriptivo positivo que otorgó la metrópoli a la ciudad--el de Puerto Rico-- fue apropiándolo para sí el país. (27)

Entonces, la capital lleva el nombre de San Juan y el resto se convierte en Puerto Rico. En su texto, *Patricios y plebeyos*, Quintero Rivera profundiza en la controversia entre San Juan y Ponce, y en las diferentes relaciones que ambas ciudades tuvieron con el espacio rural. Mientras que a mediados del siglo XIX San Juan representa la oficialidad colonial, una ciudad amurallada, exclusiva (tanto burocrática como militarmente) y desligada del resto de la Isla; Ponce le sobrepasa

en población y se convierte en una nueva ciudad con oficialidad agraria, lo cual borra la dicotomía urbano-rural y trae lo rural a la ciudad. Aquellas sociedades culturales, llamadas cimarronas o "de los escapados"⁵⁰, que tratan de escapar la represión económica, política y sociocultural en el espacio capitalino colonial y crean sus propios espacios en el campo, fueron incluidos--de forma subordinada-- en la nueva ciudadanía puertorriqueña y en la "gran familia rural" de Ponce. La Isla, regida por Ponce por vez primera, tiene según Quintero Rivera, un mano-a-mano con San Juan. Ponce se convierte en cabeza del progreso rural, algo que Meléndez Muñoz obvia al cuestionarse el tema de un Puerto Rico decapitado. Este proyecto de país propuesto por Quintero Rivera llega a su fin con la invasión de los Estados Unidos, ya que con el nuevo régimen se reinstala San Juan como la sede económica y política, más se va haciendo del hacendado una clase extinta y del campesinado independiente, un proletariado. Meléndez Muñoz desea reposicionar a San Juan como espacio central que filtrará el progreso al espacio rural a través de la carretera central.

La carretera, juega el papel de subir y bajar el telón, de marcar tiempo y espacio del acontecimiento en la obra de Meléndez Muñoz. La función cronotópica de la carretera llena los espacios vacíos de la historicidad puertorriqueña, conforme va dando terreno a todos los eventos (*Dialogic Imaginations* 244) y siendo testigo de la construcción de nuevas ciudades, espacios y relaciones en la Isla. La carretera encierra un argumento sobre Puerto Rico y sus digresiones. Es

⁵⁰ [L]os escapados no eran solamente indios o esclavos; muchos lo fueron por razones vinculadas a la turbulenta historia española del periodo, con sus conflictos étnicos internos contra descendientes de judíos y moros, la represiva Inquisición y los angustiosos procedimientos de pureza de sangre, la actitud picaresca hacia los hidalgos o la baja nobleza sin herencia, entre otros. (Patricios y plebeyos 29)

también un contradiscurso que busca darle cuerpo a nuevos relatos que trascienden coordenadas y relaciones fijas.

Como obra en construcción, la carretera va a la par con la construcción de nociones de época, como la “americanización” y la *Americanization*, ya que ambas proyectan cambios en tiempo y espacio y legitiman el flujo de la modernidad. La élite criolla puertorriqueña desea dos procesos en uno: forjar una personalidad latinoamericana que le permita integrarse a Hispano-América espiritual y culturalmente, y a la vez presentarse ante su metrópoli norteamericana como un pueblo civilizable, con capacidad para ajustarse económica y políticamente al nuevo orden. Según Meléndez Muñoz, la carretera permitiría ambos procesos, traería flujo y un nuevo ritmo de vida que va curando la "anemia crónica" y poniendo el sistema sensorial de la cabeza (el Estado) en función:

Por algo la ciudad que se hace rectora de un país se la ha llamado capital: cabeza...Porque su cerebro tiene que recoger las sensaciones que llegan de la provincia remota. Porque sus ojos, sus ventanas, han de abrirse y mirar al monte y a la llanura. Y los oídos percibir el rumor lejano del hombre que trabaja en los rincones apartados. (8)

Meléndez Muñoz está claro en que San Juan, como centro privilegiado (la capital) y como fuente de riqueza (el capital) debe estar conectada con el resto de la Isla, y por consiguiente, con el mundo.

Para que el capital--esa fuerza social que hace posible que el dinero se use para generar más dinero--se acumule, necesita circulación y movimiento⁵¹. Este

⁵¹ David Harvey (*The Urbanization of Capital & Consciousness and the Urban Experience* 1985) también nos ofrece una conceptualización del espacio, del tiempo y de las relaciones humanas, manejado desde el marco capitalista. Su lectura de Marx es necesaria para una mejor comprensión de las relaciones establecidas entre los campesinos, los terratenientes y las corporaciones absentistas norteamericanas en las obras a estudiar. Podemos hacer un

"sistema nervioso" del Puerto Rico de Meléndez Muñoz (aplicando el término de doble sentido de Taussig) se proyecta por un lado como fuerza controladora y sistemática, y por el otro, se manifiesta como un sistema que no es del todo sistemático, sino nervioso, y por lo tanto, al borde del colapso. Como sistema nervioso, la carretera se vuelve cronotópica y capaz de proveer toda su "instrumentación sensorial para mirar, oír y sentir hacia dentro". (9)

Con la alteración de nuestros modos de percepción traídos por la modernidad y sus tecnologías, los autores finiseculares crearon nuevos significados para expresar la no-naturaleza de las cosas, ya que para los letrados nacionales, los significados creados por la modernidad global no eran siempre los más adecuados, toda vez que buscan que estos significados tomen en cuenta su propio rol particular en la producción de significados dentro de las sociedades nacionales a las que pertenecen. Meléndez Muñoz propone la carretera como cronotopo para marcar tres momentos en la historia de la humanidad, entre ellos, la modernidad.

La vereda, el camino y la carretera resumen tres momentos multiseculares en el orden de las comunicaciones terrestres. Por la vereda transita el hombre y difícilmente las acémilas que utiliza para la transportación. El camino es más ancho, obra de mayores proporciones. Por él transitan los vehículos primitivos. Las bestias domesticadas, sirviéndoles de fuerza motriz, redimirán al *hombre de carga* de la penosa labor que tuvo que ejercer en el transporte de mercancías y frutos. La carretera solo será superada por los caminos de hierro. Más tarde la aviación

acercamiento a la manera en que se establecen relaciones materiales entre personas y relaciones sociales entre productos (como el café y la caña de azúcar), a la forma en que se reconfigura el sistema de valores en el espacio campestre isleño, y a las nuevas nociones de trabajo, de producción y de temporalidad en estas novelas. En especial, podemos lograr un mejor entendimiento de cómo la doctrina de la *americanización* juega con las dinámicas entre el *valor*, el *valor de uso* y el *valor de cambio*. Me refiero precisamente a dinámicas pues Harvey define el *valor* como un proceso fluido siempre en movimiento, siempre buscando nuevas formas para representarse.

habrá de resolver todos los problemas que estos sistemas progresivos de comunicación y transporte orillaron sin hallarles solución. (9)

Así, ajusta lo global moderno a lo nacional modernizable. Para transformar el aspecto no-natural de la carretera, Meléndez Muñoz le otorga a la misma la función de naturalizar a Puerto Rico, siguiendo siempre los parámetros que le ofrece la naturaleza:

Según se va realizando esta obra se incorpora a la naturaleza del interior de la isla, se suma a su paisaje y se integra en su topografía. Si en su trazado atraviesa, sube por una colina, o se enrosca por las laderas de una sierra, parece que no fue el hombre quien la ideara y la construyera sino la misma naturaleza que en mágica función la realizace." (9)

El autor adecua la carretera--con mayor amplitud histórica y semántica, la *obra*-- a una nueva funcionalidad, la de hacerla parte del paisaje y para otorgarle una puesta en valor. Meléndez Muñoz no está renunciando a la carretera, sino que busca articularla con el paisaje y sus valores en su momento presente, tomando en cuenta que históricamente el camino ha sido una manifestación de sensibilidad. Como estructura notablemente social, la carretera desplaza a las personas por el interior de la isla y las ubica en unos ángulos de aprecio y comprensión del paisaje, un paisaje que el autor insiste tiene una realidad que debe ser recorrida. Pero el autor, además de reconocer la estética, la sensación del lugar que tiene la carretera y su integración escenográfica, sabe que ésta tiene un itinerario muy práctico que cumplir. La vida cotidiana y el transporte de productos deben seguir transcurriendo según exigencias nacionales-locales.

Con la entrada de las corporaciones azucareras, los procesos de urbanización y la mercantilización del individuo, los autores puertorriqueños

añoran el aura de un pasado idílico: el regreso a la tradición, una que establecería una identidad diferencial oriunda de España, una que contrastaría con la de los Estados Unidos. Escritores como Meléndez Muñoz se valen de máquinas semióticas (Aníbal González) para revalorizarse ante estos acontecimientos y para revertir el valor de cambio que se les ha impuesto hacia el valor ritual del individuo, el valor aurático de unos “mejores tiempos.”

El crítico norteamericano, Johnathan Flatley, a través de su estudio sobre el mapeo afectivo y la melancolía en *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism* (2008), asegura que son los modernistas los que crean su propia "tecnología estética"⁵² para confrontar la modernidad y representar la historicidad de la experiencia afectiva de ellos mismos. Es dentro de este contexto transicional e histórico (tradición-ruptura-tradición) que la tradición y ruptura se convierten en el tema principal de debate en la literatura puertorriqueña a comienzos del siglo XX. La carretera narra, ruptura, reconecta la cabeza y el cuerpo, intenta retomar la tradición, provee nuevas perspectivas y muestra otros ángulos del espacio rural. La carretera es simulacro de la recuperación del aura, y al mismo tiempo, una resonancia con la pérdida, y por consiguiente, creadora de nuevos mapas afectivos.

⁵² Flatley enfatiza el concepto de *affective mapping* para "suggest something essentially revisable; when it works, it is a technology for the representation to oneself of one's own historically conditioned and changing affective life." (7)

1.4 El mapa afectivo de Meléndez Muñoz

Ya se estableció que el autor construye el cronotopo de la carretera para darle a Puerto Rico una historicidad adecuada a las funciones intelectuales en la producción de significados nacionales. Se concibe esta historicidad como experiencias de pérdida y ausencia en diferentes aspectos: la ausencia de los letrados puertorriqueños que historicen la carretera, la pérdida del campesino en el proceso de convertirse en ente moderno y la inhabilidad de enlutar su muerte. Meléndez Muñoz se da a la empresa de usar la carretera para rastrear viejos afectos creados bajo el dominio español y a la vez generar nuevas ediciones de esos afectos; una estrategia que de alguna manera se puede entender mejor al compararla con expresiones como la siguiente: "By way of these affects, the world, and indeed history itself, makes its way into aesthetic experience. Affect is the shuttle on which history makes its way into the aesthetic, and it is also what brings one back from the work into the world." (81) El afecto como vehículo va en *Cuentos de la carretera central* recorriendo el terreno compartido en el acto de la escritura, ayudando a Meléndez Muñoz a montar el escenario para exponer sus estrategias estéticas, para así hacer una representación de la historicidad de la experiencia afectiva del lector que él pretende representar desde su posición intelectual como mediador sociocultural de la identidad nacional. En su función anti-depresiva, la experiencia estética y positiva de la melancolía en Meléndez Muñoz le permite a ése lector "nacionalizado" encontrar un sentido de pertenencia en la pérdida, en los puntos ciegos, en la ruina.

Manuel Zeno Gandía en su naturalismo ya nos había presentado a los puertorriqueños como entes “velados con frecuencia por la melancolía”. Ya para la década del 30, Pedreira diagnostica su sociedad como un colectivo neurótico, melancólico y deprimido a causa de la insulación territorial, mientras que René Marqués la define en términos de su melancólica fragilidad. En nuestros tiempos, vemos que Edgardo Rodríguez Juliá (*El entierro de Cortijo*) y Eduardo Lalo (*donde*) continúan elaborando los elementos de la pérdida y el duelo en el sujeto puertorriqueño. Este acercamiento melancólico de Meléndez Muñoz nos ayudará a definir las contradicciones de la Carretera Central, ya que conforme se va construyendo y conectando a Puerto Rico con el resto del mundo, se hace imposible llenar los huecos socio-culturales que diagnostica nuestro autor. En el caso de Meléndez Muñoz, no tan sólo quiere producir una experiencia afectiva en el lector, sino también lograr que su mapa narre la producción del lector que su propio enfoque requiere. Flatley afirma que un problema político, previamente opaco e invisible, puede ser transformado en algo digno de nuestra atención: "This transformation can take place, I argue, not only because the affective map gives one a new sense of one's relationship to broad historical forces but also inasmuch as it shows one how one's situation is experienced collectively by a community, a heretofore unarticulated community of melancholics." (4) Meléndez Muñoz toma la carretera para darnos ese nuevo sentido de nuestra relación con las fuerzas históricas, para visibilizar las experiencias antes no articuladas. El cronotopo de la carretera comienza siendo localizable y estático, pero según se van contando las historias, deja de ser un centro homogeneizante y fijo para convertirse en un

tiempo-espacio excéntrico y relacional, mostrando la indefinibilidad y lo oblicuo de cierta tipología puertorriqueña:

No he podido ubicarlos, como hubiera sido mi deseo, en los últimos años del siglo pasado. Porque no existe obra alguna en nuestra bibliografía que recoja y anote hechos, sucesos--el dato histórico o la narración real, o imaginaria, ficción--en fin, la tradición escrita sobre el magno acontecimiento que significa en la vida de nuestro pueblo la Carretera Central, desde que comienzan y se terminan sus obras y en el desarrollo de su construcción. (32)

Meléndez Muñoz propone un mundo totalizador como el que crean Ureña y Rodó, pero su gesto de síntesis y de agrupación no logra producir cierre, sino algo más enriquecedor. El autor crea a través del cronotopo errante de la carretera central un mundo de lo que entra y de lo que no entra en esa totalidad. En Puerto Rico, por su situación tan contradicha e incatalogable, las relaciones complejas que se forman en *Cuentos* echan a perder ese cierre que intenta Meléndez Muñoz realizar. No le queda más remedio que crear aberturas para la vaguedad y la imprecisión, para lo que falta y para lo que sobra.

Edouard Glissant adjudica esta oblicuidad al Caribe, definiéndola como cultura compuesta⁵³, una que pasa por el filtro de la *creolité*, un proceso de diversidad relacional que construye al ente caribeño por medio de relatos de digresión, digénesis y errancia. De acuerdo a Glissant, la cultura caribeña, la cual es marcada por la Trata Atlántica, es por naturaleza rizomática⁵⁴, nomádica

⁵³ Para Glissant, la experiencia de la Trata Atlántica y la colonización en el Caribe requiere que sus poblaciones sus identidades atávicas y formen una cultura "compuesta". La esclavitud representa esa fuerza generadora de identidades, algo que Meléndez Muñoz no obvia en su escritura, se puede palpar implícitamente en algunos de sus personajes como en el cuento "Binipiquí".

⁵⁴ De acuerdo a Glissant, "the notion of the rhizome maintains [. . .] the idea of rootedness but challenges that of a totalitarian root. Rhizomatic thought is the principle behind what I call the Poetics of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the Other" (1997), p. 11. El caribeño, a través del rizoma del africano raptado (y arrancado de su raíz), representa para Glissant el escenario que mejor recibiría esta poética de la relación.

y relacional. Homi Bhabha también habla de la naturaleza orgánica, diferencial y siempre cambiante de las identidades, señalando que: "The representation of difference must not be hastily read as the reflection of *pre-given* ethnic or cultural traits set in the fixed tablet of tradition. The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation." (2) Las redes rizomáticas y las oblicuidades se relacionan con esta explicación: "The revisable rhizomatic affective map not only gives us a view of a terrain shared with others in the present but also traces the paths, resting places, dead ends, and detours we might share with those who came before us." (Flatley 7) Para llegar a lo que cataloga de "*devenir* del sujeto caribeño", Glissant le presta gran atención a las líneas ramales, al hilvanaje de nuevas fibras, a los puntos de entrada y salida, a lo complejo, a lo opaco y a la multidireccionalidad de relaciones. No pretendo adjudicar a la carretera de Meléndez Muñoz una proyección igual, ni mucho menos que anticipe la de Glissant, sino proponer una lectura del texto que nos ocupa, desde el pensamiento posterior del martiniquense, más atento a las digresiones y aperturas, para enriquecer y problematizar la lectura del puertorriqueño. La carretera de Meléndez Muñoz adquiere en ciertas instancias una estructura ramal un tanto comparable a la de Glissant, pero en vez de valerse de la Trata Atlántica como punto de partida en la historicidad, Meléndez Muñoz se limita al encuentro entre dos regímenes coloniales (nuevamente, tradición-**ruptura**-tradición):

La época que enmarca su acción--medio social, hechos ingredientes anecdóticos, pasión y vida de sus personajes--es el periodo de transición, de fuga desordenada

y de tímida evasión de nuestra personalidad; de vergonzosa ocultación de nuestros sentimientos y de inexcusable renunciación de nuestros atributos de pueblo culto y civilizado, que ocurre a raíz del cambio de soberanía y se impone y prima en Puerto Rico durante algunos años.

El punto de la ruptura de la memoria y de la fragmentación de colectividades viene, no con héroes, sino con fugitivos. Esta "fuga desordenada", o escape caótico de una realidad insatisfactoria, es lo que --para sociólogos como Quintero-Rivera-- hace del Caribe una sociedad de escapados. Vemos en los cuentos de Meléndez Muñoz conmemoraciones de pérdida, manifestaciones de la melancolía, espacios-tiempos de los no-eventos y de los no-traumas (Díaz-Quinonez), más las formaciones de relaciones e identidades esporádicas. Vemos momentos de impermanencia, de *performance* y de opacidad, los que llevan a la creación de personajes maleables: "De esta tipología, de sicología accidentada y extravagante, de mañosas habilidades para plegarse a la vida y extraerle sus jugos nutricios, de conducta sinuosa y flexible y de actitudes desconcertantes por su pasmosa oblicuidad, van surgiendo los personajes y recreándose los hechos--casi históricos por tradicionales--de estos *Cuentos de la Carretera Central*." (32)

Para Meléndez Muñoz, estos personajes recrean fragmentos de tradiciones, fragmentos de eventos deviniéndose "casi históricos", como él nos señala. El autor acepta la opacidad en sus identidades y el ambiente melancólico producido por la misma carretera: "La arquitectura de estos cuentos, la ensambladura de sus personajes principales y de sus criaturas subalternas con el medio social de su época, se cimentan en vagas e imprecisas tradiciones, o referencias orales, y en impresiones y observaciones personales que trazaron huellas permanentes en la

pubertad de mi memoria." (32) La carretera se convierte en máquina de auto-aislamiento paradójico que establece relaciones basadas en la pérdida, no obstante, en la pérdida compartida.

1.4.1 Los afectos y la espera

En la primera sección de su texto, la cual introduce sus historias, Meléndez Muñoz realiza dos cosas importantes: 1) construye el podio desde el cual media entre el pueblo y el Estado y, 2) invita a su lector a distanciarse de sí mismo y a hacer su lectura parte del proyecto melancólico. El autor comienza creando su experiencia estética conectando los diferentes tipos de personajes que emergen con la construcción de la carretera y describiendo, en particular, los personajes del carretero y el cochero y las cadenas o coplas que éstos cantan mientras transitan la carretera central. Estas canciones, heredadas de antiguos cocheros, tratan de "motivos e incidentes de su vida, relativas a las privaciones y a las torturas anímicas que les imponía su oficio". (29) Las cadenas hacen más que mantener a los cocheros y los carreteros despiertos durante la noche; éstas transfieren afectos, convirtiéndose en mecanismo poético para los cocheros expresar su resentimiento hacia un progreso que les ha fallado y para canalizar su pesar, o lo que llamaría Flatley, su "depresión no-resistente" (149). "La vida del carretero.../es anda, más anda que corre,/siempre caminando, el pobre,/para que nada le sobre". (Meléndez Muñoz 30) Su vida se convierte en dar vueltas y marchar en ralenti, en una (no)historia de nunca terminar, en una obra siempre en construcción comenzada literalmente por los prisioneros en cadenas, quienes irónicamente no se les permitía transitar la carretera que construyeron, y

continuada por los cocheros desilusionados y desposeídos y prisioneros de su destino. Si ser moderno es desasociarse uno del pasado, estas cadenas o coplas no le permiten al campesino entrar a la modernidad por la atadura al pasado y por la acumulación de pérdidas (Baudelaire).

Estas coplas, no suscritas a una métrica en particular, señala Meléndez Muñoz que son actos improvisados basados en imágenes fragmentadas que le facilitan al cochero hacer puente entre mundos pasados, presentes y futuros, además de crear una suerte de colectividad tomando las expectativas frustrantes como punto de comunidad⁵⁵. Vemos nuevamente cómo Meléndez Muñoz recrea el tipo de "tiempo vacío y homogéneo" vinculado por Benjamín a la conexión linear de los tiempos. Meléndez Muñoz insiste en que estos cantos, inspirados por el "monstruo de los ojos verdes", expresan la sospecha: "No cojas la mala maña/de dejar sola a tu doña,/porque si fuera...miedosa/tendrá que buscar compañía". (30) Como cochero, heredar los fragmentos de cadenas implica conmemorar la desafortunada e intranquila vida de sus predecesores, servir su cadena perpetua. Se dan dos registros temporales en estas cadenas: el de los fantasmas o antiguos cocheros y el de la muerte eminente y conversión de los presentes cocheros en fantasmas.⁵⁶ Ambos registros son herramientas poderosas para reanimar su opresión y duelo, exhibiendo la experiencia de la modernidad tanto evocadora como trágica. La carretera posibilita la condensación del tiempo y el paso del

⁵⁵ "No poseían ni la métrica, ni la rima ni la melodía de la decimal, del Aguinaldo, de las candones de *rosarios y velorios* de los jibaros. Se producían en íntimo entronque con la saeta y la copla sevillanas, las *soleares* y las malagueñas." (Meléndez Muñoz 29)

⁵⁶ Flatley examina el carácter fúnebre del individuo moderno: "we modern subjects owe our 'progress' to the dead bodies stacked beneath us on which we stand. We are haunted by the dead even as we are lifted up by them." (29)

pasado por el presente. En su análisis de los cantos de dolor en el texto de DuBois, *The Souls of Black Folk*, Flatley señala que:

The particularity of the sorrow songs stems not only from their ability to articulate a past with a present but also from their flexibility, which enables them ("the sifting of centuries") to contain an accumulation of pasts...In each singing of a Sorrow Song, past sufferers are resurrected, and through them history itself". (152-3)

La inserción de las coplas que realiza Meléndez Muñoz se convierte en la naturaleza residual en la historicidad de Puerto Rico, ya que: "Esas coplas desaparecieron con los carreteros y sus auxiliares. De ellas se conservan aún fragmentarias reminiscencias que apenas consiguen ofrecer una vaga idea de su valor *folklórico*". (29) Reducir estos cocheros a un residuo folklórico perpetúa una hegemonía⁵⁷. Es precisamente esta naturaleza residual de las cadenas lo que las hacen parte de la composición del proyecto melancólico de Meléndez Muñoz. El residuo arrastrado en las cadenas es estilizante, logra historizar el acontecimiento de cierta manera, en este caso presuntamente más adecuada al régimen afectivo elaborado por la élite mediadora de lo nacional. Ricœur nos menciona que la "obra de estilización toma la forma singular de un acuerdo entre una situación anterior que aparece repentinamente desecha, no resuelta, abierta, y una conducta o estrategia que reorganiza los residuos dejados por la estructuración anterior." (102) La función estilizante de las cadenas, las conexiones entre cocheros y el texto escrito y su desaparición como tradición es lo que pone el texto

⁵⁷ Se comienza a ver cómo el autor forma parte del proceso de reducción en el epígrafe del relato *Binipiquí*, donde cita a Pérez de Ayala: "Lema: 'Los pueblos están presos en su folklore, como las estatuas en los museos.'" (35)

de Meléndez Muñoz en acción y crea nuevas ediciones de viejos y fragmentados afectos.

Meléndez Muñoz enfoca al lector en las historias e historicidades ausentes, en la pérdida que le precede, le sucede y le excede al individuo, más en los espacios en blanco que dejan los fragmentos orales en el contexto de la modernidad:

Cambia el régimen colonial. Se precipita y se desborda el progreso en la Isla. El maquinismo invade todos los ámbitos de nuestra actividad creadora. Se asfalta la Carretera Central, se rebajan sus altos taludes...Claman agudas las sirenas de los autos Piafan bajo sus arneses metalices los caballos de fuerza (diez, veinte, cuarenta) enjaezados en una pequeña cabina de acero y latón, el *driver* oprime el acelerador...y el coche y la carreta, y los cocheros con sus *cadena*s y sus consejas desaparecen para siempre sin que artistas, poetas o escritores, recojan en la pintura, en el poema o en la narración de sentido tradicional, el itinerario de su tránsito en la vida de la colonia. (31)

El asfalto trata de sellar, de llenar los huecos del Sistema, de tapar sus fracturas, de suavizar superficies, de aguantar un peso mayor, de desinfectar y de actualizar a un Puerto Rico obsoleto y arcaico. El pasado y el futuro se convierten en un continuo presente que espera y aguarda, en la condición moderna. Al cochero no le queda más remedio que cantar-contar su memoria fragmentada sobre la carretera. Cantar-contar es estar en la espera y en vigilia: "Caminando por el mundo pasa la vida cantando, de claro en claro velando sin descansar un segundo". (30) Este acto melancólico es marcado por la ausencia de posibilidades y respuestas y por una carretera que le sirve de reloj en su espera por algo que quizás llegue, o no llegue, sin saber cuándo ni dónde.

La fragmentación y la incompletitud de los personajes ponen los *Cuentos* en suspensión, produciendo un espacio de *Erwarten*, o una sala de espera. La

construcción de la carretera facilita la decontextualización y recontextualización del campesino y por lo tanto, establece nuevas relaciones en el mapa melancólico de Meléndez Muñoz. La espera⁵⁸ es estar suspendido, hacer paréntesis, esperar la posibilidad de lo real. Barthes describe este espacio de la espera como el campo de acción, la definición y la esperanza de una posibilidad (31) Es en este encuentro espacio-temporal de la espera en donde los personajes de Meléndez Muñoz se vuelven indexicales: "Surgirá de sus páginas el mismo pulpero, en apariencia, con nombres distintos o diversos remoquetes, el mismo jibaro para la apreciación superficial y otros tipos de menos relieve en la acción, con equívoca semejanza." (33) Estos personajes indexicales tienen la habilidad de mantenerse firmes en virtud de una conexión existencial. Como fractales, ellos se convierten en una fuerza repetitiva, en un índice histórico. Notamos los puntos de contacto entre el personaje y el objeto, el cual puede ser la carretera o la modernidad misma, mas cómo él o ella es *afectado* por este objeto. Así como el jibaro aguarda su aniquilación, los personajes de Meléndez Muñoz son capaces de articular su tristeza y desencanto dentro de un contexto histórico, en este caso, enmarcado por la carretera.

⁵⁸ Heidegger define esta espera como un momento abierto y alentador: "Anyone who is intent on something possible, may encounter it unimpeded and undiminished in its 'whether it comes or does not, or whether it comes after all'. But with this phenomenon of expecting, has not our analysis reached the same kind of Being towards the possible to which we have already called attention in our description of 'Being out for something' concernfully? To expect something possible is always to understand it and to 'have' it with regard to whether and when and how it will be actually present-at-hand. Expecting is not just an occasional looking-away from the possible to its possible actualization, but is essentially a *waiting for that actualization* [ein *Warten auf diese*]. (262)

El esperar, es entonces, convertir lo posible en una realidad. Estos personajes esperan (pasivamente/*Warten*), pero también están en la espera de (activamente/*Erwarten*) algo. Cuando la modernidad llega como movimiento impuesto, el sujeto colonial puertorriqueño en la obra de Meléndez Muñoz pierde el control de su destino. Lo que le resta es esperar a que las posibilidades o imposibilidades se realicen. La repetición, como hemos examinado en las cadenas y en las iteraciones del jíbaro a través de los *Cuentos*, se convierte en parte de la espera, parte de la ritualización del duelo incompleto, parte de la realidad caribeña; una que, de acuerdo con Benítez Rojo, "se repite incesantemente -cada copia distinta--, fundiendo y refundiendo materiales etnológicos como lo hace una nube con el vapor de agua". (9) Meléndez Muñoz habla de la importancia de estas iteraciones:

Tal vez el oyente demasiado sensible, o el lector muy suspicaz halle en estos cuentos algunas repeticiones en la presencia y actitudes de sus personajes centrales. Surgirá de sus páginas el mismo pulpero, en apariencia, con nombres distintos o diversos remoquetes, el mismo jíbaro para la apreciación superficial y otros tipos de menos relieve en la acción, con equivoca semejanza. (33)

1.5 El auto-extrañamiento

Aún con sus repetidas apariciones a través del texto, el campesino sí puede llegar al punto de despersonalizarse, pues no logra re-apropiarse del mundo: "En su complexión física, en su alma, en sus actitudes, en la expresión de sus ideas y de sus emociones, manifiesta, con resignación extraña, que entraña íntimo acento de rebeldía potencial, toda la triste realidad de su vida y la graduación monocorde de sus fracasos: -"Primero, me *niquilaron*. Después, me *aprimoré* y ahora estoy *amortalesiendo*." (126) Esta aniquilación es la tragedia que Meléndez Muñoz

necesita para exhibir el distanciamiento dentro de su experiencia estética. La "*niquilación*" es probablemente la acepción del jíbaro que se siente *liquidado*. En términos financieros, a la liquidación se le conoce como el proceso por el cual una sociedad o persona económica termina su existencia legal, lo que resulta en la repartición de activos remanentes entre los diversos deudores.

En otras palabras, el jíbaro se liquida o *niquila*, se convierte en dinero. Luego de la *niquilación*, el jíbaro se *aprimora*, se percibe como la cantidad ofrecida al cederse un negocio antes poseído. El jíbaro es la aseguranza del bienestar de su patrón, se *aprimora*, para luego *amortalecer*. La amortización es definida como la depreciación que experimentan los bienes de activo flujo, como las maquinarias y las propiedades, ya sea por razón de uso o transcurso del tiempo. El jíbaro, claro está, se siente cancelado y depreciado debido a su desgaste y obsolescencia, tomando tres términos financieros y creando sus acepciones de acuerdo a su realidad: su muerte⁵⁹. Luego de la invasión, se incorpora una política económica en la Isla que conduce a una economía de plantación que requiere la expropiación de tierras. Esta economía se implanta de forma legal de varias formas, según lo estudia Quintero Rivera⁶⁰: forzando a los tenedores de tierra a vender, creando

⁵⁹ En un discurso dado el 23 de septiembre de 1950 conmemorando el Grito de Lares, Pedro Albizu Campos denuncia dichas expropiaciones: "No, hoy en el Senado no puede ser una nación independiente tampoco, no Puerto Rico se conforma con ser una posesión de los Estados Unidos, una casa de la cual Estados Unidos pueden disponer a su antojo, pueden disponer de sus mujeres para que sean vacas, pueden disponer de sus hijos para que sean los soldados yankis, pueden disponer de la vida y hacienda de todo Puerto Rico, pueden expropiar con nuestras tierras, pueden decretar que todo Puerto Rico sea un bosque federal de Estados Unidos, pueden decretar que to[dos] los monumentos en Puerto Rico, son monumentos yankis, propiedad yanki administrada por yankis y sobre todo que nosotros somos yankis, que ellos dicen que somos yankis." Albizu, Campos P. *Habla Albizu Campos*. Washington, D.C: Smithsonian Folkways recordings, 1975. Grabación.

⁶⁰ Según Quintero Rivera: "La política económica de los primeros años de gobierno norteamericano fue forzando un proceso de redistribución de la propiedad agrícola en forma tan rápida y radical

una crisis de empleo en la industria cafetalera que obligue la mano de obra a trasladarse a los campos azucareros y limitando el sufragio. Excluir a la clase hacendada, mayormente la cafetalera, en la toma de decisiones políticas y económicas también facilita este proceso de expropiación. Para el 1910, las corporaciones absentistas norteamericanas ya poseían el 62% de los espacios azucareros (Quintero Rivera 71). Ni se diga lo que esto implica para aquel campesino agricultor, que haya sido completamente despojado de su tierra, pero a la vez formando parte de ella a la hora de ser redistribuida.

Leer cuentos trágicos como "Niquilación" y "Amortalización" nos remite a las reflexiones de Ricœur sobre la literatura y su aserción de que la ficción es el camino privilegiado para la redescrición de la realidad y que el lenguaje poético aporta un efecto constructivo en la mimesis de la realidad. La tragedia del jíbaro es mimética, por ende, poética. Mientras que el personaje encuentra consuelo al distanciarse y ver su tragedia, el escritor encuentra su consuelo haciendo distancia entre la obra de arte y la vida, pretendiendo que la tragedia no le ocurre a él sino al personaje. En sus *Cuentos*, a través de la colección de ceremonias de recordación, procesiones y conmemoraciones de un pasado idílico luego venido a menos, es que la tragedia se reanima para lograr el distanciamiento. Para ser más específicos, el distanciamiento teatral y el espiritismo son en varios de los relatos de Meléndez Muñoz el mecanismo de mitificar, reconstruir, memorializar y llegar a la catarsis.

que ya a comienzos de siglo la economía puertorriqueña presentaba una completa transformación...Fue concentrando gran proporción de la tierra productiva en fincas mayores de 500 cuerdas[...]; es decir, de mucho mayor extensión que la generalidad de las haciendas, cuyo tamaño promedio hacia finales de siglo se calculaba alrededor de 175 cuerdas" (71).

1.5.1 Auto-extrañamiento a través del distanciamiento teatral

Como ha señalado Ricœur, el escritor, quien es capaz de auto-distanciarse por el mero proceso de la composición literaria, objetifica el texto, convirtiéndolo en una entidad autónoma que le permitirá al lector recontextualizarse dada su situación (cualquiera que sea). Meléndez Muñoz, quien se reconoce él mismo dentro del cuerpo de sentimientos de tristeza y melancolía, se vale del *Verfremdungseffekt* (efecto de alienación) para crear el extrañamiento requerido por Flatley para comenzar con la construcción de su mapa afectivo. Y así como la filosofía ricoeriana describe la distancia necesaria entre el autor y el lector, el teatro brechtiano exhibe la importancia de producir una distancia entre el actor y la audiencia para comprender la realidad. Este *V-effekt* (Jameson 84) es lo que le permite a la audiencia desprenderse emocionalmente del personaje para así interpretar y agarrar el mundo, para ver el texto como objeto y como espectáculo. En relatos como "Los acróbatas llegan...", "Navidad y Reyes" y "Don Carnaval", entre otros, el distanciamiento teatral se convierte en técnica para Meléndez Muñoz posicionarse él y sus lectores fuera del drama del campesino para así producir la melancolía necesaria para crear nuevas versiones de afectos.

En el cuento "Los acróbatas llegan...", por ejemplo, Meléndez Muñoz insiste en que "aquel desfile me impresionó tristemente. Me trajo recuerdos de mi infancia en tiempos en que la acrobacia se hallaba limitada a los circos y la ejercían profesionales del arte de la gimnasia, atrevida y desconcertante, y no había invadido la política ni la vida de relación social." (127) Con este despegue, Meléndez Muñoz preserva el simbolismo y el conservadurismo de estos tipos de

performances ambulantes para mantener intocable la percepción selectiva del movimiento perpetuo de los acróbatas, de los personajes del circo y de los objetos aislados de afecto que traen consigo. El autor aprovecha que los performers mantengan su distancia de su mundo, que se queden en un afuera de su humanidad y dentro de su mundo ilusorio, para así él poder textualizarse en él. Meléndez Muñoz quiere ser transformado pero se da cuenta de ese imposible, ya que el espectáculo enmascara una ausencia de realidad y lo único que puede hacer es sobrellevar la experiencia moderna de una realidad fragmentada. Es quizás el relato que más directo nos lleva a la experiencia moderna. El antropólogo Yoram Carmeli, en su análisis sobre las *performances* ambulantes, define los límites de este orden moderno fragmentado⁶¹, describe la necesidad de tener estas *performances* para hacer tangible la totalidad de uno y mantener un sentido de mismidad en un mundo cambiante:

My argument thus further suggests that while the time-less "reappearance" of the circus in town is constituted to convey the sameness (that is, the identity) of the circus, it is the discourse constituting its absence which establishes circus realness, a realness of which the time-less reappearance is conceived of as a sign...Thus, the act of reifying the circus's absence is at the root of the reification of its own realness. It is here that reappearance is made into 'coming back again' from other places and towns, that circus 'pseudocycles' are reified, that the contexts community' and 'order' are experientially tied. In a world of simulacra realness is reified through the public's disclosure of the circus as a sign which signifies itself. The 'circus traveler' is thus constituted as establishing its own proof, as self-evident. The circus is constituted as denying its own performance." (Carmeli, 198)

Como niño espectador, Meléndez Muñoz ve estas *performances* ambulantes como "tradición", perdiéndose dentro del espectáculo de su propia imagen,

⁶¹ Carmeli considera que el circo ambulante es un ángulo periférico donde se exhibe el orden moderno con sus fragmentariedades en crecimiento, su comodificación del trabajo y su sentido de pérdida de lo real. (66)

concretizándose (creando su propio imago⁶²) a través de los acróbatas. Bien puede estar construyendo estos carnavales y circos como objetos distantes para darle una mirada a la ritualizada identidad humana mientras *performan* su exclusión del mundo y su aislamiento hacia una comunidad cerrada y marginalizada. Ahora, como hombre moderno, todo lo que puede concretizar Meléndez Muñoz es la ausencia del circo por motivo de las nuevas interconexiones competitivas introducidas por la carretera. Era la distancia, el apartamiento y la inaccesibilidad de la *performance* del viajero, y el actual lamento por la liquidación de las distancias gracias a la carretera lo que contribuye al proceso de extrañamiento en el autor y a producir la melancolía. El efecto de alienación ya toma lugar en la *performance* del viajero, un espectáculo, que según Carmeli, está definido por sus fronteras y por la objetificación de la totalidad de la vida⁶³. Pero interesantemente, Meléndez Muñoz se posiciona como viajero de esa misma carretera desde el comienzo del relato: "Hallándome de paso en un pueblo de la isla, llegó a él una pareja de acróbatas de circo." (127) Y así como el circo ambulante está en constante vaivén, Meléndez Muñoz nunca está realmente *ahí*, solo por un par de horas o días como mucho. ¿Significa esto que el autor-narrador no puede tomar parte de lo real, o que simplemente llega al pueblo como espectador de las masas que siguen a los acróbatas?: "todo aquel conjunto

⁶² El imago es aquella imagen idealizada que un infante tiene de la adultez, una imagen producida a través de la relación entre padres e hijos que produce un regreso al pasado y que según Jung, se halla en el espacio clarooscuro entre el inconsciente y el consciente.

⁶³ En su comparación de los performers ambulantes y los estacionarios, Carmeli cataloga a los viajeros como "marcos portátiles" de una totalidad que yace fuera del tiempo social, afirmando lo siguiente: "The 'exterritorial' fair, situated in the margins of the social order, constituted a liminal framing for the acrobatic performances and presentations of human and animal freaks: it turned them into auratic signs and their 'exhibitions' into boundary rituals of the social and the human." (72)

extravagante y vulgar--los acróbatas, la música y la turba vocinglera--tuvo para mí el aspecto de un símbolo en su ocaso". (128) Meléndez Muñoz no se posiciona con el pueblo, ni con los llamados "artistas de un arte en decadencia", sino en una categoría, espacio y tiempo aparte, algo que contradice luego en la historia:

Cuando salimos del acto sentí deseos de comunicarme con los acróbatas para hacerles algunas observaciones, porque después de todo, todos somos artistas: estos pobres diablos que saltan y se dislocan los músculos y ejecutan gimnasia suicida y nosotros, los que hacemos arte, en prosa o en verso, y realizamos la gimnasia de las ideas, ante la indiferencia del público y en la inanidad de nuestra vida. Todos buscamos el aplauso y la adhesión de nuestro pueblo. (130)

Pero, ¿a cuál *nosotros* se refiere al decir "cuando salimos del acto" y "todos somos artistas"? Por un lado, Meléndez Muñoz desea ser parte de esta comunidad marginalizada, pero al mismo tiempo, se distancia al declarar que su intención es de hacerle observaciones de su actuación. Intenta observarlos como índices de historia: "Es índice de regresión a los tiempos de la cultura greco-latina en que el culto a la belleza, a la fuerza y al deporte primaban tanto como las artes de más sutil espiritualidad: la Música, la Pintura, la Escultura, la Poesía..." (128) Su melancolía aumenta mientras se topa con algo que había perdido: su idea de *tradición*.

Es en este espacio de la carretera que las *performances* ponen los imaginarios en movimiento, al mismo tiempo creando límites de realidades. Para nuestro autor-espectador, el circo ambulante ha perdido su aura. Su empeño es de revalorizarse como artista dentro de su condición moderna, de no perder del todo el valor ritual y el valor aurático de "mejores tiempos" (Mantener "lo mejor de dos mundos": aunque sea un residuo de lo aurático del pasado y las ventajas de la modernidad). En un punto dado, Meléndez Muñoz no simpatiza con la idea de

los acróbatas que llegan al pueblo en carro (artefacto moderno): "La turba callejera coreaba la música y el automóvil que conducía a la pareja apenas podía avanzar entre el gentío". (127) Este "espectáculo de una regocijante y trivial vulgaridad" se contrasta con los tiempos en donde los *performeros* ambulantes llegaban a los pueblos por otros medios. No tan sólo él ve a los acróbatas como "artistas de un arte en decadencia y en crisis", sino que también devela la identidad de ellos como campesinos, refiriéndose por el ejemplo a una *performera* como "Severiana Pérez", quien lleva el mismo nombre del protagonista de su primer relato, "Binipiquí". Es la aparición estelar del campesino del que nos advirtió Meléndez Muñoz reaparecería en sus *Cuentos*; sólo que esta vez, la campesina realiza extrañamiento brechtiano de su papel y el autor se asegura de que ella entienda su posición: "Usted señora, las señoras primero, tendrá la desgracia de llamarse Severiana Pérez, o Rivera, o Martínez, y habrá nacido en el barrio del *Gandul abierto*. Y cuando hizo las primeras maromas en su pueblo, el *lispensiao*, el *dotol*, el boticario y todas las notabilidades municipales, exclamarían a coro, socarronamente: '¡Eh, mira a Severiana dando saltitos, ya se cree que es una artista de veras...!'. (130) El proceso de Meléndez Muñoz de hacer que la campesina se distancie y se vea objetivamente, es melancólico tanto para ella como para él:

Si se mata usted en gran ciudad, le trasladarán a su pueblito y acompañarán su triste cuerpo, inerte y destrozado, algunos grupos de admiradores y fanáticos... y tendrá usted, después de muerto, coronas, ramos, epitafios, versos y cascote literario en tal cantidad que si fuera usted a resucitar no podría levantarse de su tumba, cubierta todo ese simbolismo huero, pero copioso, amor a nuestros grandes hombres...(131)

Es irremediable el que él se vea en estos acróbatas, el que sea parte del mapa afectivo. El autor se hace de su propia tragedia como artista moderno distanciándose de su propia muerte y observándose como si no le estuviese ocurriendo a él, sino a otra *persona*. Emerge la intuición/temor de que el rol del intelectual colonial no sea muy diferente del de Severiana. En el extrañamiento y desrealización de ella se esboza el propio extrañamiento de la figura intelectual que pretende interpretarla.

Tener bajo consideración las técnicas de distanciamiento teatral, que en algunos aspectos coincide con el postulado de Brecht, más el mapeo afectivo de Flatley mientras se hace una lectura de Meléndez Muñoz, ayuda a ver desde un nuevo ángulo el proyecto melancólico como uno en donde la *performance* produce extrañamiento. El relato *Navidad y Reyes* se convierte en una historia sobre un colectivo de melancólicos observándose ellos mismo en el espectáculo de conmemorar tradiciones perdidas. La reconstrucción de la Epifanía (o el acto de *reyar*⁶⁴) aquí produce una bilateralidad de espacios sociales unidos por la carretera. Esta “concurrency de dos civilizaciones” lleva a “la práctica de infinitas duplicidades” que incitan al puertorriqueño a crear espacios de diferenciación fusionando las festividades españolas con la celebración de Santa Claus, y con las del “día de Washington, el de Lincoln, el 4 de Julio, el Día de Gracias”. (116) Esta reconstrucción es estratégica para Meléndez Muñoz homogeneizar la sociedad

⁶⁴ Hoy en día, en ciertas áreas rurales de la isla, la celebración del *Día de Reyes* es un evento que se extiende durante la semana, comenzando en la víspera del 5 de enero con el velorio de reyes. La siguiente mañana se celebran el pedido de limosnas (en espíritu de penitencia), la decoración del altar (para refrigerios) y la cantada de aguinaldos. Los niños generalmente reciben regalos de los Reyes, quienes, de acuerdo con la versión puertorriqueña de la leyenda de John of Hildesheim, vienen del lejano oriente en caballos.

puertorriqueña de acuerdo a su auto-imagen extrañada, y poner en escena al actor popular necesario para la guerra cultural prolongada que tendría como resultado obtener, en cuanto sujeto intelectual articulado a la élite criolla⁶⁵, una posición favorable para negociar la hegemonía como *intermediario de la diferencia* (Duchesne-Winter). El narrador está claro en que “todos estamos contestes en que el Niño-Rey debió nacer por esta fecha, porque todos somos cristianos. Aunque cada uno profese la fe de Cristo a su modo”. (117) Esta aserción automáticamente implica una exclusión de aquellos sectores no-cristianos del *pueblo*, una consecuencia de la homogeneización.

Se comienza a ver un movimiento colectivo de la vecindad en las calles, un espectáculo de cultura hispana y la reproducción teatral de un espacio social tradicional en el siguiente orden de aparición: “Adelante los músicos que portaban instrumentos musicales del país: tiples, cuatros, bordonúas, guacharos, maracas y guitarras españolas. Después, el grupo de cantores y a retaguardia la masa heterogénea de hombres, mujeres, adolescentes y niños de todas edades”. (118) Este desfile es, de acuerdo al narrador, la oportunidad de crear vínculos entre “viejas amistades”, retomar “olvidados lazos de consanguinidad”, y encontrar lo ancestral. *Trullar* en estas calles es, para Meléndez Muñoz, una fuerza de movimiento que afirma la identidad hispana como parte del anteproyecto de

⁶⁵ José Luis González nos define esta clase: “(...) esa clase oprimida por la metrópoli era a su vez opresora de la otra clase social puertorriqueña, la clase formada por los esclavos (hasta 1873), los peones y los artesanos (...). La ‘cultura de los oprimidos’, en Puerto Rico, ha sido y es la cultura producida por esa clase. (...) Y de ahora en adelante, para que podamos entendernos sin equívocos, hablemos de ‘cultura de élite’ y de ‘cultura popular’”. En *El país de cuatro pisos*. 1982, p. 18-19

modernización que responde a la experiencia puertorriqueña y que contrasta con la cultura norteamericana que aparenta tomar territorio:

Nadie, voluntariamente, se quedaba en su casa y era muy natural encontrar en aquellas *trullas* ancianos paralíticos que caminaban en andas de sus familiares, o amigos mancos, que no lo estaban de la boca para comer y beber todo lo que hallaban en su camino; cojos ebrios que realizaban verdaderas proezas de equilibrio y ciegos y tuertos cuyas potencias olfativas y gustativas sustituían sus deficiencias visuales.” (119)

Los "parrandistas reyadores" deben reposar en algún punto de la producción de este espacio, y su único medio posible es tomar refugio, asaltando otro espacio, por decir. Este flujo es orquestado y protocolar: "Los directores de aquel *movimiento* regocijado poseían un olfato especial para caer, con su parranda y sus apetencias, en lugares en que abundaban los manjares del tiempo y era proverbial la cordial hospitalidad de los posibles anfitriones”. (118) El autor nos señala que no tan solo la trulla es orquestada, sino también la construcción de la casa asaltada, ya que se basa en la premisa de que las trullas van a tomar lugar en ese espacio: "como si hubiera prevalecido en el pensamiento de sus constructores la idea de destinar en ellas el sitio más extenso para que pudiese albergar la *trulla* más numerosa que llegara a sus puertas." (119) La carretera y la lluvia sirven para que este flujo de pies descalzos sigan su rumbo:

Con aquella lluvia los caminos, nuestros viejos e inverosímiles caminos vecinales, siempre abandonados, ayer como hoy, se hallaban *entransetales*, como decía don Alejo Montilla, un viejo y contumaz reyador. Y las trullas, bajo esa lluvia pertinaz, repechaban cuestas pinas y bajaban por pendientes y vericuetos, convertidos en regatos y retuertos que afluían a alguna quebrada o río próximos.” (119)

La lluvia marca el ritmo de la parranda, mas licúa el espacio, haciendo posible que el humano tome una forma rizomática. Y ya cuando la parranda entra en el

espacio de la casa, otro espacio se ensaya mientras *performan* el *asalto*. Los músicos se acomodan en primera fila de los escalones, mientras el coro les rodea y las primeras notas del aguinaldo cantan la llegada de los Tres Reyes Magos:

Buenas taldes tengan
en este lugal
Anuncian los tiempos
que no hay más remedio:
Los tres Reyes Magos
van a caminal:
Primero Melchol,
Gaspal en el medio,
y en su gran camello
sigue Baltasar... (120)

El espacio social producido es uno ya ensayado en relatos cristianos, “en nombre y por mandato de los Santos Reyes, que autorizaban toda clase de efusiones y de atropellos al convencionalismo y a la cortesía, hipócrita y enfadosa”. (121) Como producto del régimen colonial español, la cristiandad se convierte en fuerza legitimante que hace casi imposible (hasta pecaminoso) el no recibir la parranda. Es también un mecanismo de diferenciación y de autoafirmación a la hora de contrarrestar las modalidades norteamericanas entrantes con los nuevos mercados e instituciones. Dicha recreación del espacio social, “el nuestro, auténtico, de raigambre hispánica”, se posiciona bilateralmente contra el “nuevo, el norteamericano, que ya se ha aclimatado: *Christmas*”. (117) Se puede apreciar como estos mecanismos producen desplazamientos, pero a la vez negociación; mientras que en la típica competencia espacial de carácter monopolístico, dos competidores no pueden ocupar el mismo espacio, aquí se lo comparten.⁶⁶

⁶⁶ Hoy en día, los puertorriqueños siguen negociando espacios de celebración de tradiciones norteamericanas y latinoamericanas.

El conflicto de clase se ritualiza en el relato "Don Carnaval", en el momento en que se va presentando el altercado entre la clase obrera⁶⁷ y el Estado. Meléndez Muñoz destaca la naturaleza conflictiva del carnaval según concursan por espacios sociales y las tradiciones y se va dificultando el hallar un punto de partida en su discurso de la identidad puertorriqueña: "Hace algún tiempo que el Carnaval ha presentado en Puerto Rico su carta de nacionalidad...En tanto la vigencia de otras fiestas y de sus diferentes efemérides, de antiguo abolengo y de profunda y vigorosa raíz puertorriqueña, se van sumergiendo en la bruma de un pasado que , en su sentido cronológico, no es tan remoto". (138) El autor, en su distinción entre una identidad raizal o relacional (Glissant 143), intenta localizar el punto de origen que le permita crear su mundo del texto y reclamar legitimidad y derecho. Con lo que se topa es con una identidad caótica y contradictoria, siempre circulando relaciones con un pasado neblinoso. Meléndez Muñoz se encuentra con una identidad obrera que no asume la identidad hispanizante de la élite criolla y que en muchas ocasiones recurre a la legalidad federal

⁶⁷ Meléndez Muñoz expresa la amenaza de la clase obrera con perturbar esta festividad tradicional: La clase obrera--artesana que se decía entonces--celebraba estas fiestas de carnaval con menor entusiasmo, con menos boato, aunque con más violencia y desenfreno. Los hijos del pueblo se lanzaban, como proyectiles, toda clase de vegetales en descomposición, aguas sucias, harina de trigo y huevos podridos. Las autoridades--la Guardia Municipal de servicio--observaba a distancia aquella batalla de plaza de mercado en liquidación forzosa y dispersa, y se decidían a intervenir cuando algún ciudadano, lastimosamente lanzaba sobre el grupo que lo había atropellado blandiendo algún instrumento mortífero...Acontecía, algunas veces--cosas de las autoridades de todos los tiempos--que el pobre sujeto, maltrecho y agobiado por la barbarie de populacho, que sólo había intentado defenderse de sus bestiales acometidas...era conducido a la cárcel...por alteración de la paz...Y la plebe proseguía sus fechorías con el primer transeúnte que hallara en su loca carrera que, ante el peligro de *alterar la paz*, tenía que dejarse zarandear como un triste pelele...(141)

estadounidense en sus luchas.⁶⁸ Es por eso que el espacio carnavalesco, más afín con la sensibilidad obrera, le provee al autor un espacio más propicio para la creación de identidades en su narrativa. El movimiento obrero no asumió la identidad hispanizante de la élite criolla y que a veces recurrió a la legalidad federal estadounidense en sus luchas sindicales. El carnaval sería más afín a esa sensibilidad obrera.

En su empeño de inventar una tradición puertorriqueña, Meléndez Muñoz comienza su proceso de auto-extrañamiento haciendo referencia a una revista importada de la época, *La Moda Elegante*, un marcador de progreso que exhibe los disfraces y estilos de la "humanidad civilizada". "En aquellos figurines no faltaban los trajes de Mefistófeles, de los Arlequines, de los Pierrots, las Colombinas, de los Tercios de Flandes, de bayaderas y de danzarines mozárabes... La imposición y la adaptación superficial de una costumbre europea que no había captado totalmente la sensibilidad de nuestro pueblo". (139) Este "incómodo exotismo" le trae a Puerto Rico un conjunto no-familiar de humores y una colección de accesorios afectivos muy similares a los ya referidos de Flatley. La revista, usada como punto de referencia para diseñar disfraces para las diferentes festividades, sirve también como dispositivo de auto-extrañamiento que le permite al personaje observarse y darle vida al maniquí o al "fantoche" que les reanimaría la tragedia. Los lectores de *La Moda Elegante* reencarnarían los maniqués de las fotos en el momento en que se convierten en consumidores de la moda, en el momento en

⁶⁸ Quintero, Rivera A. G. *Patricios Y Plebeyos: Burgueses, Hacendados, Artesanos Y Obreros : Las Relaciones De Clase En El Puerto Rico De Cambio De Siglo*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1988. Print.

que se programen para *actuar* y moverse de cierta manera, en este caso, de manera que se suscriban a los "convencionalismos bastardos" (147) El maniquí es el regreso del muerto, deviniendo espectacular y fantasmal y la melancolía se manifiesta a través de la mirada, tanto hecha por el espectro como por el lector. Aquellos que mimetizan el maniquí durante el carnaval se dan cuenta de que no poseen sus cuerpos ni ancestros para quienes crear imagos. ¿Cómo entonces se puede crear un mapa afectivo?

Viejos afectos en "Don Carnaval", traídos de regreso por la persona que se disfraza de "sultán de *Las mil y una noches*", o de "vejigante", o del "negro cabalí" (visto como grotesco por el autor), atentan contra la legitimidad de otros afectos traídos por los participantes de la "fiesta de Reyes, con sus espaciadas y alegres octavas, las procesiones religiosas, la Semana Santa" y otras festividades de "pura raíz puertorriqueña". (142) Se aprecia la manera en que el carnaval, considerado por Meléndez Muñoz como tradición no-auténtica, funciona como hoja en blanco, como escenario para otras tradiciones disputar y negociar autenticidad. El carnaval, espacio ya sobreidentificado con la clase obrera urbana, le es poco interesante al letrado criollo de la época. Se puede apreciar aquí cómo Meléndez Muñoz intenta romper con el culturalismo hispanista, pero tiene aún un poco de dificultad en hallar sujetos interpelables dentro del espacio carnavalesco.

El autor reconoce que el progreso recrea una negociación y transformación--en todo el sentido de la palabra--de hábitos (como costumbre o como disfraz). El espacio del carnaval, con sus máscaras, los disfraces y la rivalidad temporera, es lugar para el juego de "¿me conoces?":

No me conoces, decía una máscara cualquiera ayer, en un baile, en una fiesta carnavalesca. No se *conocían* antaño los que, fuera del Carnaval festivo y a plazo fijo, actuaban en el carnaval perpetuo de la vida. Porque en ella jugaban a no *conocerse* para que primara su propia y personal conveniencia sobre el Amor, la Amistad, y la Lealtad, Momo, Venus, Baco y la Locura de todos los tiempos de la conciencia humana hacían su incursión ayer por calles y salones... ¿*Me conoces, mascarita?*, se preguntaban. Si el antifaz, o la careta, y el traje ocultaba su personalidad mucho más, ¿cómo iban a conocerse en aquellos instantes de placer fugaz y alegría sin fronteras, si en la vida también ocultaban su alma, simulaban sentimientos y el velo de la hipocresía cubría sus intenciones? No se *conocían* aquellas gentes de ayer. No nos *conocemos* tampoco nosotros hoy. Tratamos de engañarnos, haciendo de la vida un carnaval constante que todos los años celebra su aniversario para conmemorar su triunfo. (146)

En este espacio del placer fugaz (traído por la modernidad en el escenario del carnaval) el puertorriqueño es incapaz de saber el papel que él o ella está jugando. Se convierte en conmemoración de ignorancia, de la imposibilidad del *res cogitans*, el cual Meléndez Muñoz atribuye a “la imposición y la adaptación superficial de una costumbre europea que no había captado totalmente la sensibilidad de nuestro pueblo”. (139) Lo que parece ser un acto comunal es para él una *performance* alienadora fúnebre que produce “el dolor eterno de todo hombre que quiere reconciliarse con él mismo”. Mas no puede haber reconciliación con uno mismo ya que no hay un yo, solamente la careta que se lleva puesta, o más bien, el papel que se juega. Estos personajes pasan por el auto-extrañamiento a medida que se van encontrando en un mundo que existe sólo en el espacio-tiempo del carnaval y en el que se lleva máscara, pero entran en un auto-extrañamiento más profundo cuando se quitan la máscara y no encuentran más que meras máscaras detrás. El no poder dar fin al quite de máscaras, ya que se convierte en algo “tan nuestro, tan habitual,” la *persona* se queda en el *personaje*. Es decir, la imagen sigue sobrepuesta y el individuo se mantiene “artificial...en los moldes simétricos,” careciendo de una *personalidad*.

(146) Su derecho como *patres* a representar a sus ancestros, a llevar sus máscaras o a ser personas se les revoca a estos personajes. El yo es la máscara y la tragedia yace en el hecho de que no hay tragedia que recrear. Esta deriva no es muy atractiva para un sujeto intelectual que prefiere priorizar la amenaza de la pérdida de la identidad nacional-hispánica por sobre otras pérdidas producidas por el colonialismo desarrollista.

"Don Carnaval" le es seguido por el último relato de *Cuentos*, "Los judas," una historia que toma el auto-extrañamiento a una experiencia imparable que lleva la melancolía a cristalizarse. La celebración del "Judas de fin de Semana Santa" viene siendo "el remate, el colofón regocijado" de historias que son relatadas y re-relatadas en el espacio-tiempo de la carretera. (148) De forma casi masoquista, la víctima bíblica suicida *par excellence* toma vida para recrear su "errátil deambular," para sufrir no tan sólo por el bien común, sino también para ganarse su máscara de la muerte y continuar su inmortalización: "El que fue poderoso y magnífico señor de Kerioth, amante rendido y celoso de María de Magdala, seguirá corriendo su tradición por las calles de los *pueblos* de Puerto Rico y colgado de un árbol, en efígie, en las ciudades de Méjico." (152) La idea de la efígie alude a tradiciones religiosas,⁶⁹ en donde los participantes celebran la muerte y triunfan sobre ella. Meléndez Muñoz, quien se incorpora en la multitud

⁶⁹ Tradiciones como el "Judas de fin de Semana Santa" conmemoran la ejecución *in absentia* de criminales sentenciados a muerte. El uso de la efígie fúnebre se convirtió en un ritual dentro de las costumbres de la realeza. La efígie fúnebre de la Reina Elizabeth, por ejemplo, fue realizada en apoyo al rey entrante (Woodward). Otro ejemplo sería el de la efígie de Guy Fawkes, la cual conmemora el fiasco de la Conspiración de la Pólvora, un atentado para volar el Parlamento el 5 de noviembre de 1605.

de celebrantes de esta efigie con el uso del "nosotros", describe la importancia de reconocer la persona representada por la efigie:

Si el artífice del *Judas* no lograba su intención al fijar en su carátula los rasgos faciales distintivos del personaje que pretendía caricaturizar, subsanaba su inhabilidad y su fracaso en forma irrecusable: clavaba en la espalda del fante un cartelón y en él grababa el nombre del personaje...*Este es don Parrilla o don Bonifacio Pérez. O éste es el alcalde, o el juez municipal*, etcétera. De ese modo definía su intención con entera certeza. Y ya no podía haber discusión posible sobre la identidad del personaje. (150)

El fabricante representa su realidad a través de un muñeco "torpemente confeccionado" que necesita llevar una etiqueta clavada en la espalda, que lo identifique. Este siente que el ciudadano representado, por más criminal y traidor que sea, tiene el derecho a su *nomen*, a su *praenomen* y a su *cognomen*. A pesar de la dificultad de crear un perfecto imago, los fabricantes logran afilar su imaginación, creando la distancia necesaria para la auto-comprensión. Discernir entre todos estos tipos de extrañamientos que se dan lugar es problemático en este relato, pero lo que se puede apreciar es que sí hay auto-extrañamiento, tanto en el escritor, en el lector, en el fabricante de fantoches, como en el fante y en su verdugo. No estamos seguros de quién es el *yo* y quién es la *persona*, o cuál tragedia estamos reanimando. Sabemos que Meléndez Muñoz reanima, relatando la historia a través de la voz del narrador, creando distancia y fijando su discurso en el texto. Hay distancia teatral entrando en el espacio *performativo* y haciéndose partícipe de la corrida del Judas. La experiencia afectiva ocurre al tomar la leyenda bíblica, al decontextualizar y recontextualizar los afectos locales. El lector logra también la experiencia afectiva, ya que produce un tipo de *conocimiento* sobre esta celebración de esta efigie. En palabras de Flatley: "In

essence, the reader has an affective experience within the space of the text, one that repeats or recalls earlier, other experiences, and then is estranged from that experience, and by way of that estrangement told or taught something about it. This is the moment of affective mapping." (7) El lector entonces se da cuenta de que la experiencia relatada en el texto toma lugar en un terreno compartido en el pasado como en el presente. Pero este conocimiento que alcanza el lector debe rimar con otros tipos de conocimientos descritos en el texto, conocimientos de los que Meléndez Muñoz se vale para distanciar al lector de su propio conocimiento. El fabricante del fantoche vive el auto-extrañamiento externalizando su antipatía hacia una figura pública o alguna institución y confeccionando el muñeco. Se distancia y se libera en el momento en que los muñecos de Judas vienen a la vida⁷⁰ y devienen entidades autónomas. Una vez que el muñeco de Judas es montado en el caballo para correr al gárete, el fabricante ya no lo opera. El caballo y la multitud que lo siguen son ahora los operadores del Judas.

Los fantoches se distancian con respecto a su hacedor, lo cual, de acuerdo con el reconocido titiritero alemán Peter Schumann, les permite ser anárquicos, subversivos e indomables por naturaleza:

Why are puppets subversive? Because the meaning of everything is so ordained and in collaboration with the general sense of everything, and they, being only puppets, are not obliged to this sense and instead take delight in the opposite sense. (citado en McDonald 102)

⁷⁰ "Ya están con sus gestos, su miradas, que se van en blanco, porque nacieron como muertas; sus manos señalando no se sabe qué, sus bigotazos de charro que se estira. Hay algunos que son payasos desde que nacieron -no hay para qué hacer alusiones personales -y que tienen el afán de divertirse a sí mismos con sus necedades y, poco a poco, encima de la carne pintarrajeada, ven surgir el traje de domingo." (Meléndez Muñoz 152)

En vez de representar el gobierno, estos Judas reaniman los demonios de dicho gobierno, o como Meléndez Muñoz diría los demonios de "la política opresiva y explotadora del gobierno colonial." (150) El distanciamiento *performativo* en estos relatos faculta al lector a objetivar el mundo propuesto por Meléndez Muñoz y a estar consciente de lo que toma lugar en su texto.

1.5.2 Auto-extrañamiento a través del espiritismo

Y en su continuo proyecto de buscar estrategias *performativas* de auto-extrañamiento para crear un discurso de interpelación nacional adecuado a la mediación de la élite criolla, Meléndez Muñoz acude a las *performances* espiritistas, construyendo un escenario para que sus personajes se auto-extrañen en el momento del trance. El espiritismo⁷¹ resuelve el problema del autor de acceso al mundo que él desea crear para sus lectores. Se convierte para él, en un canal alternativo que conectaría el mundo de Puerto Rico autonomizado por su texto (el "mundo del texto") con nuestro mundo. Meléndez Muñoz no sería el único intelectual en incorporar el espiritismo en sus escritos, ya que Luisa Capetillo, Rosendo Matienzo Cintrón y Manuel Corchado Juarbé, entre muchos otros, intentan mover el desarrollo social y político a través de sus ideales espiritistas y en su rol de *médiums*, intentan construir su podio de mediación entre el pueblo y la metrópolis.

Este aparato de curación-a-distancia hace de la estructura de sentimientos melancólicos un proceso terapéutico puntual, provee toda una utilería para hacer

⁷¹ Rodríguez, Escudero N. A. *Historia Del Espiritismo En Puerto Rico*. Quebradillas, P.R.: N.A.R. Escudero, 1991. Print.

duelo por el cambio de regímenes coloniales. Como mezcla del catolicismo, del espiritismo kardecista,⁷² de la fe y de hierbas curativas, el espiritismo es modo alterno de percibir y de lidiar con la modernidad impuesta. Meléndez Muñoz se asegura de incorporarlo en su mundo del texto, un mundo de indefinida, borrosa y opaca textura. Con el desplazamiento de orden colonial, el espiritismo va de una práctica prohibida bajo el régimen católico español a una protegida bajo la Primera Enmienda de los Estados Unidos. Con el cambio al régimen estadounidense incrementó el número de personas de todos los sectores sociales y étnicos interesados en el espiritismo.

Dentro de una creencia en donde el mundo del espíritu conecta con el mundo material, cuando el humano muere, el espíritu se despega del cuerpo (descarna) y busca otros cuerpos en donde residir (reencarna); y en caso de no encontrar cuerpos, viaja a otros planos de existencia. El auto-extrañamiento sucede cuando este personaje, desde su *aquí*, ve su cuerpo-imagen reflejado en un *allá*, descubriendo su *yo* espiritual en el proceso de reflexión. El ejemplo más literal en donde todos los efectos del auto-extrañamiento se dan es Don Severiano del relato "Binipiquí", un hombre que se encuentra en mero auto-descubrimiento durante una sesión espiritista. Dentro de la sala de sesiones, Nati, la espiritista

⁷² El educador francés, Allen Kardec sienta las bases del espiritismo a mediados del 1800. Kardec publica una serie de libros sobre la práctica del espiritismo, entre ellos *El libro de los Médiums* (1857), en donde realiza un estudio sobre las facultades de la comunicación con los espíritus y sobre la entrada al "otro mundo" a través de la mediación. De acuerdo al antropólogo David Hess, el espiritismo kardecista "bridged the gap between science and religion, provided a rational basis for faith, linked social progress to spiritual progress and equilibrated natural laws with moral laws. His doctrine spanned the gulf in ideology just as the spirit medium bridged the gap between his world and the other world." (citado en Fernández, Olmos M, y Elizabeth Paravisini-Gebert. *Creole Religions of the Caribbean: An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. New York: New York University Press, 2003: 172)

comienza a traer el mensaje de un espíritu del pasado, una experiencia de por sí extraña para Don Severiano. Sin embargo, conforme ella va progresando en su trance,⁶ convulsando y revelando más y más detalles, Don Severiano se va dando cuenta de que el espíritu está, en efecto, hablándole sobre él y su pasada vida en España cuando niño. Don Severiano primero se encuentra en un mundo que no existe, o que sólo existe en el espacio de la sesión espiritista; un momento de auto-extrañamiento marcado por la no familiaridad del evento y por el despegue de su vida emocional. Esta no familiaridad se va volviendo familiar, trayendo miedos inesperados los cuales le permiten verse desde un afuera (en este caso, en el cuerpo de Nati, poseída por los espíritus de su nativa España). Don Severiano al principio no puede lidiar con la negociación de este espacio afectivo, pero nos percatamos al final del relato que esta experiencia estética sí logra ser manera de llegar a un acuerdo con el nuevo mundo y los nuevos espacios que lo rodean, y de ver la construcción de la carretera, no como fuente de capital, sino como fuente de sanación. Como lo explica Flatley: "The logic is a transferential one: like psychoanalysis, the work provides a scene in which past affects can reappear as (what Freud called) new editions or as facsimiles of old ones". (81) Esta sesión espiritista no le garantiza a Don Severiano readmisión a su comunidad, sino que le ayuda a reconocer la familiaridad de pasados afectos, ofreciéndole una existencia que únicamente se materializará si él regresa a España.

En el relato-ensayo "Faustino Isona", el espiritismo actúa también como sistema alternativo, uno que permite que "el movimiento tardío y precario de la cultura puertorriqueña" llegue a la par del mundo y que además alcance

distancias más largas. Meléndez Muñoz no pierde oportunidad en posicionarse, en este caso, entre el mundo espiritual y el mundo material: "Siento siempre, con todo, que no difiero mucho de un médium que escribe". (108) Y tal como en "Binipiquí", aquí el sistema de creencias del espiritismo le permite al autor crear su mapa afectivo, pero en específico, posicionarse como *médium*. Siguiendo la creencia espiritista de la reencarnación para el alcance de la perfección moral, Meléndez Muñoz entiende que el escritor debe pasar por un proceso de "evolución" para alcanzar pureza y máxima inspiración; una evolución, sin embargo, suscrita a la ideología occidental. El autor ensaya una desencarnación y reencarnación de espíritus intelectuales y pasa por una suerte de trance artístico, similar a uno mediúmnico. Meléndez Muñoz confía en que además de su habilidad como cuenta-cuentos y su ideología occidental, él puede fungir como médium capaz de hacer conexiones entre seres poético-espirituales, tales como los vates o bardos. Este colectivo de espíritus formaría parte de su mapa afectivo.

Meléndez Muñoz ensaya pasajes de Hermann Keyserling y Amado Nervo, mas se vale del espiritismo para poder diseñar otros planos de existencia para estos espíritus y producir su experiencia estética. El narrador comienza el relato invocando el espíritu de su mentor intelectual, Don Faustino Isona, para luego traer los espíritus de Keyserling y Nervo. En su intento como médium de reencarnar a estos seres desencarnados, el auto trata de mantener sus identidades intactas mientras recita citas directas. Su escritura deviene el *cuerpo material*, el instrumento para Keyserling y Nervo manifestarse.

Vemos que Meléndez Muñoz se suscribe a la postura de Keyserling de la promoción de una cultura planetaria, pero a diferencia del filósofo, Meléndez Muñoz sigue una línea nacionalista y etnocentrista, dándole preferencia a las culturas occidentales:

Y al escribir el título de este trabajo, coloqué en primer término el nombre del señor Isona, solamente por derecho de prioridad. Porque la posición de vanguardia que ocupa el conde de Keyserling en la evolución contemporánea de la cultura occidental es indiscutible y no puede parangonarse con la que ni siquiera llegó a ocupar el señor Isona--que nadie conocía fuera de nuestro pueblo--en este movimiento tardo y precario de la cultura puertorriqueña. (109)

Fragmentos del poema "Mediumnismo" de Nervo invocados en este trance artístico, habla de las fuerzas externas que se ejercen sobre Meléndez Muñoz y las cuales dictan su escritura y su papel como médium: "Yo no soy más que el eco débil/ya jubiloso, ya flébil,/de una voz./Tal vez a través de mí/van departiendo entre sí,/en un misterioso estilo,/dos almas llenas de amor/y yo no soy más que el hilo/conductor...". (109) El espiritismo posibilita el desplazamiento de espíritus, haciendo de Puerto Rico una sala de sesiones, un punto de encuentro para las ideologías converger y ayudar a Meléndez Muñoz a hacer de su escritura una experiencia estética.

Y así como en "Binipiquí", el espiritismo en "Faustino Isona" provee un espacio espeso para diseñar su mapa afectivo y confrontar una modernidad que el autor reconoce está en crisis. Ideologías como el espiritismo en Puerto Rico actúan como mecanismo para comprender los cambios drásticos y los fenómenos traídos por la modernidad, que ni la cristiandad ni el *positivismo* han podido satisfactoriamente explicar. De hecho, la primera sociedad espiritista en la Isla, fundada en 1881, *Luz de Progreso*, estuvo basada en un sistema religioso que

parte de las mismas premisas prometidas por la modernidad. *Renacimiento*, como la sociedad se conocía, proveía a los espiritistas con una razonable explicación de la realidad. Veamos cómo Meléndez Muñoz crea el escenario para el espíritu de Keyserling reencarnar y dar explicación a la realidad:

Como puede leerse en *Renacimiento* (una obra del autor citado), nunca me sentí sino como huésped en la tierra logré contacto plenamente consciente con ella en América del Sur (1929) y de ese contacto surgieron mis *sudamericanas* (otra obra del autor). Pero mi espíritu anheló siempre encarnarse, no desencarnarse. Y me volví escritor, yo que en un principio no tenía la menor inclinación para escribir, porque a las condiciones que reunía, y sobre todo frente a las que no reunía, no vi otro camino que el de la expresión escrita para materializar de alguna manera lo esencial en mí. (108)

Claro que en este logro de hacer estas conexiones con su América, el autor cae en la recodificación y recatalogación, al definir los movimientos literarios en Puerto Rico como lentos y pobres. Esta recaída es, sin embargo, lo que le permite mantenerlo como *intermediario de la diferencia*, rol indispensable para erigirse como sujeto del discurso de la nación articulado a la élite criolla.

En conclusión, Meléndez Muñoz crea un mapa afectivo que le provee al lector un sentido de orientación y con un mecanismo para trazar los caminos y atrechos que el lector supuestamente comparte con otros pasados y presentes lectores, proceso en que se construye al lector que mejor se adecuará a tal ejercicio. En su difícil tarea de crear nación, el autor se encuentra con espacios opacos e indefinidos y con relaciones en constante negociación, conforme se va construyendo la carretera central. El cronotopo de la carretera exhibe la naturaleza de estas relaciones, ante las cuales sólo una lectura crítica halla vías alternas de identidad capaces de ir más allá de las nociones de nación y modernidad. Su mapa afectivo proyecta la naturaleza problemática de estas dos

nociones, a medida que los personajes fallan en crear una comunidad homogénea. Se evidencia que la modernidad no es tanto sobre el *hoy*, sino sobre melancolizar el pasado. *Cuentos de la carretera central* define un tipo de comunidad donde individuos melancólicos enlutan la ausencia de tragedia, de mito y de promesas rotas de la modernidad al tiempo que producen como diferencia su supuesta pérdida inminente de una identidad nacional. La melancolía no produce aquí tanto una conciencia social en el sentido de Benjamin o Flatley, sino una conciencia de pérdida inminente adecuada a la interpelación del discurso nacionalista. El campesino, quien reaparece por todo el texto, se encuentra negado de espacio y de su propia historicidad. Y así, como el autor como el lector, el campesino debe pasar por un proceso de auto-extrañamiento para alcanzar su auto-comprensión y entender su *ser y estar* en un mundo nacional que amenaza con disgregarse. Tenemos la carretera aquí para medir la distancia requerida para despegarnos de viejos afectos y generar nuevas versiones de los mismos. Como cronotopo, la carretera ofrece una experiencia estética no-uniforme y siempre en obra, un espacio para contestar y reevaluar la modernidad según distintas prioridades de representación político-cultural, en este caso las de los letrados articulados a la élite criolla.

For a colonized people the most essential value, because the most concrete, is first and foremost the land: the land which will bring them bread and, above all, dignity”

Fanon, *The Wretched of the Earth*

The peasant can exist only when rooted to the land, the land where he was born, which he received from his parents and to which he is attached by his habits and his memories. Once he has been uprooted there is a good chance that he will cease to exist as a peasant, that the instinctive and irrational passion which binds him to his peasant existence will die within him.

Bourdieu, *The Algerians*

2.0 RAMÓN JULIÁ MARÍN: LOS CAMPOS Y EL PODER COLONIAL EN *TIERRA ADENTRO* (1910) Y *LA GLEBA* (1911)

2.1 *El campo, el habitus y los capitales*

Este capítulo examina los discursos creados por los agentes sociales a medida que interaccionan en un nuevo *campo* de poder colonial. Con el cambio de régimen colonial, se entiende entonces que en el *campo* narrado por Juliá Marín habitan varias lógicas que van articulándose y rearticulándose a medida que transcurre la trama. Tenemos entonces, el *campo* de poder y su sistema de disposiciones, o sea, su *habitus*⁷³.

⁷³ El *campo* lo define Bourdieu como un universo social separado, con sus propias leyes de funcionamiento, un universo que asigna agentes y objetos que pueden habitarlo. Como espacio siempre en conflicto, los agentes luchan por obtener y mantener sus acciones: “El *campo* es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas—en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes—por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el *campo*, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.)” (*El campo literario* 4). Los *habitus* son “...sistemas de disposiciones duraderos y transportables, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes; es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones” (Bourdieu, *El sentido práctico* 88).

Tierra adentro (1910) y *La gleba* (1911) son un médium valioso que nos permite una lectura de los matices del comportamiento, la práctica, la agencia, la estructura y del *habitus* de un pueblo al que se le reemplaza bruscamente un *campo* colonial por otro. En ambas novelas se pueden captar por ejemplo, residuos, patrones y rutinas que van haciendo que la toma de posición sea condicionada por la historia, convirtiéndose en un resultado dialéctico entre los individuos y las instituciones dentro del nuevo *campo* que habitan. El *habitus* se comprueba aquí que es duradero, pero no transferible para la sobrevivencia o para una vida plena. Mediante el *campo* y el *habitus*, se puede reconocer el contexto, los alineamientos, la continuidad y discontinuidad, la incertidumbre, las anomalías, el flujo de diferentes especies de capital (simbólico, económico, social, cultural, corpóreo, entre otros), la vivienda y el desplazamiento. Bourdieu elabora una noción de “*habitus*” que le permite reconciliar lo objetivo (el *campo*) y lo subjetivo (el *habitus*)⁷⁴. Lo anterior sirve para conceptualizar el tipo de reconciliación que Juliá Marín logra en su obra.

En *Tierra Adentro*, conocemos la historia del puertorriqueño que ve la tierra que habita pasar de manos españolas a manos estadounidenses. La transformación del espacio en esta trama deja al campesino sin tierra y sin agencia, lo que lo lleva a descender la montaña por la carretera y migrar a los sectores económicamente activos (particularmente por la industria azucarera) y a

⁷⁴ Como ajuste al estructuralismo, Bourdieu propone establecer unas correspondencias entre lo externo y lo interno del ser humano, ya que para él, la estructura es dinámica y dialéctica. Y en su búsqueda de lazos tanto estructurados como estructurantes, encuentran sus correspondencias entre el *campo* y el *habitus*.

las islas de Hawai⁷⁵, como lo hace el personaje secundario de Roque. *La gleba* continua la historia con el regreso de un Roque protagónico a Puerto Rico, su entrada a la clase proletaria, por ende su destrucción como campesino. En la segunda, el *habitus* y el *campo* se entrelazan casi indistinguiblemente. Para los agentes, el movilizarse por diferentes *campos* envuelve tomar decisiones (sobre qué atajos tomar, rutas más invisibles o de menos resistencia), negociar y darle sentido (simbólico, estético, económico) a su movimiento. El *tiznao*, el obrero, la mujer, el hacendado, el cura y el doctor representan algunos de los agentes que buscan entender y controlar sus propias acciones, acceder a un espacio para su toma de posición dentro del gran *campo* de Juliá Marín (quien también forma parte de ese *campo*). Los campos naturales, la central azucarera, el arrabal, el teatro-convertido-en-cárcel y las tertulias definen los espacios de lucha en donde los agentes buscan obtener bienes que el *campo* les promete proveer.

El capital, como producto del *campo*, se utiliza para ocupar posiciones competitivamente y para controlar el destino de otros. Bourdieu determina cuatro especies principales de capital: la económica, la cultural, la social y la simbólica. El capital económico se expresa en la construcción de la carretera, la explotación de la tierra y del que la labra, la venida de las centrales y la circulación del dólar en Puerto Rico. El capital cultural es cualquier conocimiento, experiencia o conexión simbólica invertible en el posicionamiento social de grupos e individuos. Los valores del capital cultural se desfasan, en el caso aquí estudiado, al punto de cuestionar al personaje con: “¿Usted es puertorriqueño?” (*Tierra adentro* 71) En el

⁷⁵ Aunque no se hace mención en el texto, el puertorriqueño también migra a Cuba, Jamaica y a la República Dominicana.

caso del capital social, un recurso basado en membresías, relaciones y redes bien acomodadas es obvio en el espacio de las tertulias, donde cada contertulio entra en acción y agencia su postura en la operación del *campo* de poder. El capital simbólico es un recurso disponible en gran parte a individuos, basado en prestigio y reconocimiento. Un ejemplo de la fuerza del capital simbólico yace en el desclasamiento del hacendado y en la propia escritura de Juliá Marín, pues proyecta unas disposiciones asociadas al campesinado que intentan recuperar el aura de toda una clase arruinada. Espacios como las tertulias, ofrecen a los agentes de diferentes *campos*⁷⁶ las condiciones para internalizar sus relaciones y sus patrones de conducta, y para reformular con el paso del tiempo⁷⁷ el *habitus*. Juliá Marín ha sabido expresar muy bien los *habitus* puertorriqueños a través de su descripción (tipo crónica) del ambiente, de los gustos, de las visiones y divisiones.

El modelo colonial estadounidense vive en y por medio de disposiciones desconcertadas y desconcertantes. Sus cambios estructurales redefinen las normas existentes en la Isla y relegitiman una nueva lógica de prácticas en el *campo*. El *habitus* puertorriqueño queda fuera del *campo*, pues ya no es el apropiado dentro de la posición y el orden en donde habitaba. Este estado de *hysteresis* narrado por Juliá Marín explica cómo el *habitus* pre-98 no adapta

⁷⁶ Estas especies de recursos capitales son empleadas por los agentes para determinar la libertad de sus acciones y las probabilidades de obtener ventajas en un *campo* social en particular. Como red de relaciones históricas entre posiciones objetivas, el *campo* y el agente siempre están, según Bourdieu, anclados al capital. El capital se invierte en *campos* diversos, como lo es el científico, el tecnológico, el político, el religioso y el literario, los cuales operan bajo su propia lógica y sistema de creencias que gobiernan su espacio. El *campo* del poder sería el más importante de todos, ya que la jerarquía de relaciones de poder dentro del mismo sirve para estructurar los otros *campos*.

⁷⁷ Para Bourdieu, las disposiciones subjetivas generadas por el *habitus* son perdurables y de lenta transformación.

fácilmente sus nociones de tiempo y trabajo a los nuevos valores de la racionalidad capitalista post-mercantilista del nuevo colonialismo estadounidense. El *habitus* no es transferible en el nuevo *campo*, ya que al campesino, quien llevaba un estilo de vida agrícola en un *campo* residualmente precapitalista, se le desarraiga de sus costumbres y se le imponen otras inadecuadas para su *habitus*. ¿Cómo afrontar la vida que se les presenta a estos personajes? El *habitus* del puertorriqueño—autor incluido—anda en crisis.

2.2 El campo literario de Juliá Marín

El sociólogo Ángel Quintero Rivera (1974) clasifica la élite social puertorriqueña en dos grupos: el hacendado (más conservador) y el profesional (más liberal). La cultura producida por el hacendado, fue más que nada un “modo de vida” señorial, mientras que la producida por los profesionales (o sea, por parte de los descendientes de la clase hacendada arruinada) fue más proclive a una especie de crítica cultural modernizadora. El profesional idealiza el *campo*, no para romantizar el paisaje, sino para melancolizar la ruina del mismo, de la clase hacendada y del campesinado, todos imposibilitados física e históricamente de volver a los “tiempos de España”. El hacendado no cultiva su ideología en el *campo* intelectual, sino en el productivo. Quien se encarga de melancolizar de forma estética la pérdida es su descendiente profesional, que dadas las opciones de la época tiende a sublimar su ansiedad cultural como literato a tiempo parcial con aspiraciones políticas (sirviendo así la herencia hacendada y la educación humanística como capital social y cultural, respectivamente, a invertirse en la esfera política).

También hay que considerar otra dinámica que se está dando en el *campo* en esa época: El vacío creado por el desmantelamiento de la cultura de los puertorriqueños "de arriba" no ha sido llenado, ni mucho menos, por la intrusión de la cultura norteamericana, sino por el ascenso cada vez más palpable de la cultura de los puertorriqueños "de abajo". La clase hacendada (los "de arriba") pensaba que, con la venida del gobierno estadounidense y con la anexión al mega-*campo* metropolitano, podría aliarse con la burguesía norteamericana y lograr una mayor acumulación de capital. El obrero (el "de abajo"), por su parte, desea insertarse a la nueva situación porque piensa que va a lograr—lo que el crítico, José Luis González denomina como—el "ajuste de cuentas" que tiene pendiente con su antiguo patrón hacendado. Pero ni la anexión ni la acumulación capitalista del hacendado ni el "ajuste de cuentas" del obrero ocurren realmente (a menos que se quiera considerar la ruina de la clase hacendada como un ajuste):

El desencanto sólo sobrevino cuando la nueva metrópoli hizo claro que la invasión no implicaba la anexión, no implicaba la participación de la clase propietaria puertorriqueña en el opíparo banquete de la expansiva economía capitalista norteamericana, sino su subordinación colonial a esa economía. Fue entonces, y sólo entonces, cuando nació el "nacionalismo" de esa clase, o, para decirlo con más exactitud, del sector de esa clase cuya debilidad económica le impidió insertarse en la nueva situación (*El país de cuatro pisos* 30)

Ya que no se logra dicha anexión, el hacendado depende ahora de su heredero, el profesional, para realizar un regreso alegórico a "tiempos mejores". O sea, que, en el terreno ideológico-cultural, el poder agencial del hacendado recae sobre el profesional-literato-político. Este nuevo agente, por su parte, busca legitimarse a través de un discurso hispanista (con fuerte énfasis en la tierra antes poseída)

que lo distinga y lo potencie frente a las producciones culturales norteamericanas. El obrero, en su etapa incipiente, se beneficia hasta cierto grado de la nueva legalidad norteamericana. Regresar a los “tiempos mejores” de los hacendados implicaría suscribirse a un sistema semi-feudal en condición de jornalero, agregado o peón, opciones no muy alentadoras. Con la intervención de Santiago Iglesias⁷⁸, se establecen lazos con líderes de la *American Federation of Labor* (AFL) y se organizan uniones a través de la isla. Líderes obreros como Iglesias ven la afiliación a los Estados Unidos como una ventaja para la clase obrera, por la fuerza de agencia que reciben localmente dentro de una estructura legal más abierta al sindicalismo de lo que jamás fueron las leyes laborales coloniales bajo España.⁷⁹

2.2.1 La posición del autor

Es entre “el arriba” y “el abajo” donde yace Juliá Marín, quien resiste la norteamericanización a través de la preservación de valores culturales pertenecientes a la clase hacendada (coplas, bailes, peleas de gallo) y del protagonismo del obrero explotado. El *campo* que produce Juliá Marín se puede estudiar por medio del concepto de individuo que se va definiendo en ambas obras. La toma de posición del escritor es su respuesta a las prácticas sociales de su época exhibidas en el *campo* literario. Para Juliá Marín, el progreso y el

⁷⁸ Cabe mencionar que para ese entonces, el líder obrero y fundador del Partido Obrero Socialista y de la Federación Libre de los Trabajadores de Puerto Rico, Santiago Iglesias Pantín, participa en actividades organizativas obreras, más funda *Ensayo Obrero*, *Porvenir Social* y *Unión Obrera*, periódicos que abogan por la unionización obrera en Puerto Rico.

⁷⁹ Quintero Rivera, A. G. *Lucha Obrera. Antología De Grandes Documentos En La Historia Obrera Puertorriqueña. (segunda Edición.)*. Río Piedras?] Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña, 1972. Print.

capitalismo de corte norteamericano, al estar enmarcados en una relación colonial donde todas las clases sociales, incluidas las élites blancas criollas, se supeditan racial y étnicamente al poder extranjero, van creando un individuo (incluyéndose él mismo) ansioso de libertad, melancólico de su pasado e imposibilitado de acceso al *campo* de poder. Al igual que sus colegas, Juliá Marín aborda temas vinculados al devenir histórico en el 98, un acontecer que genera cambios bruscos de producción cultural, que disuelve la clase hacendada y que procrea la clase obrera. Esta rápida disolución opera desde una lógica extranjera que se opone a las estructuras ya establecidas en la isla (también de lógica extranjera).

Ante la inminente implantación del inglés como lengua dominante, la colonización del sistema educativo y una re-historización de la Isla bajo un modelo colonial estadounidense, Juliá Marín y otros escritores no les queda de otra que valorizar y afirmar a Puerto Rico culturalmente ante los EE.UU. y colocarse en el *campo* de poder como agentes (sociales, literarios y políticos) de mediación y representación. Pero a diferencia de autores como Miguel Meléndez Muñoz (quien no enfatiza lo social), Juliá Marín se va alineando más a los intereses de la clase obrera emergente, ya que ésta implica una parte integral de la construcción de una nación cultural. En *Tierra adentro* el autor todavía está recreando la añoranza y el desengaño, pero le va dando fin al campesinado de sus ancestros. Por medio de un dispositivo atribuido al *habitus* campesino—como lo es la décima puertorriqueña—el autor realiza una fuerte crítica hacia el gobierno estadounidense e invita al oyente-lector a regresar a un pasado "*menos peor*" que

el actual. El discurso del hacendado arruinado queda enmarcado en la décima a pie forzado titulada “El tiple doliente,” un espacio melancólico, incierto y fatal:

Acuérdate borinqueño,
Pálido de la montaña,
Que la despótica España
Fue mejor con el isleño;
Y cesa en tu afán pequeño
De americano incipiente,
Porque la patria, que siente
Tu humillación, se desdora,
Y, ya no canta, y sí llora,
La voz del tiple, doliente. (88)

En un momento donde la modernidad es celebrada y buscada, el tiple la vive y a la vez le teme, la resiste, dando cuenta de las “promesas de traidores”: “Ruja la airada tormenta/en el pecho, bruscamente,/de tus cantores, y frente/a los modernos tiranos,/cantando dulces amores/la voz del tiple, doliente.” Mientras busca la armonía imposible en la experiencia fragmentada de la modernidad, la copla da forma a una relación entre poesía e identidad. Es desde la búsqueda del origen, en el que se pierde uno en el mundo moderno y en el que se saca a flote la tradición (por más humillante que sea), que Juliá Marín va dándole forma a un individuo. Este “americano incipiente”, en su intento de portar una identidad enraizada en lo hispánico para hacerle frente al imperialismo estadounidense, termina inmovilizado y dolido. Queda proyectada la no-posibilidad del puertorriqueño de vivir su potencial como humano, de escoger su propio destino y de crear junto a su colectividad una posición unánime y contestataria ante su situación.

El discurso poético, tal como señala Julio Ramos, se encuentra al mismo tiempo dentro y fuera de la experiencia moderna. No es posible escapar de la

modernidad, ni de la colonialidad, sino vivirla, como diría Martí. El tiple doliente le recuerda al “borinqueño” que aunque España haya sido negligente y cruel, su régimen es preferible al de los Estados Unidos. Surge de este doble desencanto repetido en cada estrofa la experiencia de la colonia moderna como modernidad, un discurso antimperialista no contestatario que desea movilizar la identidad hispánica pero que desfallece en el intento. Sus versos están plagados de construcciones antitéticas, producto de una visión dualística, de una polaridad que no encuentra solución. En estos versos cantados, destacan el contraste y la antítesis, dos mundos que chocan, pero sin punto de encuentro. El campesino, como objeto de atención, no puede superar la crisis identitaria, y es por eso que Juliá Marín realiza un re-enfoque literario en *La gleba*, valiéndose del recién creado proletario para su producción cultural. Así es como Juliá Marín resuelve su disyuntiva posicional.

Ya en *La gleba*, el autor va orientando su mirada al proletario, pero acarreando aún las disposiciones antiguas de la décima: “Pica bueyes, muchacho,/pícalos con alegría/que tengo que ir a un baile/al pueblo de Juana Díaz” (75) Esta copla, refiriéndose a la labor del obrero, es parte del hilvanar del autor en la composición de la cultura popular. Proveniente de una población proletaria que va en rápido crecimiento, la cultura popular va ganando terreno en el *campo* cultural, económico y social, por ende, en el *campo* literario. De aquí surgirán la novela social y la obrera en las décadas que siguen.

2.2.2 El modernismo y la autonomización

A pesar de su sensibilidad a los temas sociales y de alinearse a los intereses del obrero, a Juliá Marín está enfocado en jugar sus fichas en el *campo* literario. Este emergente *campo* en nuestro continente lo ha definido Julio Ramos como uno que asume “la defensa de los valores ‘estéticos’ y ‘culturales’ de América Latina, oponiéndolos a la modernidad, a la ‘crisis de la experiencia’, al ‘materialismo’ y al poder económico del ‘ellos’ norteamericanos.” (*Desencuentros* 15) Juliá Marín afirma la cultura hispana ante la ofensiva cultural de los EE.UU., más nos narra la ruina de un *campo* marcado por el progreso. En su prólogo a *La gleba*, el autor nos confiesa su preocupación por gestar un mercado literario en Puerto Rico que le permita situarse como letrado, en específico, como novelista. En su experiencia en diversos periódicos de la Isla, el autor se ubica de forma ambigua entre su actividad periodística, su creación literaria y su crítica. Pero luego del “triunfo” de *Tierra adentro*, su deseo es dar el salto y precisar su ubicación con la novela:

Yo estoy entusiasmado con la novela. Ningún otro género literario ha sido capaz de entusiasmarme tanto. Y creo que si *La gleba* obtuviera la misma acogida de *Tierra adentro* sería capaz de dedicarme exclusivamente a la novela. Pero es que *Tierra adentro* triunfó por la actualidad, por más que la crítica viera en ella una obra de tendencias moralizadoras. *La gleba* también puede triunfar por un poco de lo mismo. Pero yo necesito un triunfo más sólido como novelista que es el que no se me ha antojado perseguir todavía por los inconvenientes del medio. La carencia de recursos para hacer a tiempo una edición de *La gleba* me obligó a recurrir al folletín de la importante revista literaria *Puerto Rico Ilustrado*; pero los editores, bondadosamente acordaron reimprimirla en una cantidad proporcionada de ejemplares, a fin de que pudiera yo obtener algún producto material por mi labor con la venta del libro. (*La gleba* 4)

Juliá Marín sufre la presión, pero le atribuye el triunfo de la novela a su “actualidad” e inmediatez, algo que le debe a su experiencia como cronista. Dada

la relativa escasez de casas editoriales, como bien lo señala el autor, el periodismo representaba un conducto ineludible para dar salida a la producción literaria de hispanoamericanos, una fuente de empleo para los escritores; pero era a la vez es visto como desafío, ya que si en este medio es posible de acoplarse al ritmo de los cambios sociales, políticos y económicos de la modernidad, también adultera la función estética de la literatura. Pero Juliá Marín cree en la actualidad y en el éxito de la novela, y es en la hibridez de su periodismo y su literatura (tanto en la crónica como en la novela) donde el autor prepara la modernidad. Aníbal González, en su artículo “Modernismo and Journalism: The crónicas.” (2010), hipotetiza que el periodismo provoca en los literatos modernistas reacciones de acercamiento y rechazo determinantes en el proceso de su escritura. Para el modernista (y considero a Juliá Marín en gran parte modernista), la crónica materializa la esencia de la modernidad textual, situándose en la encrucijada de tres instituciones textuales desarrolladas en el siglo XIX, ya propuesta por González: la filología (se mantiene al tanto de la historia del lenguaje, por ejemplo, en la invocación de vocablos norteamericanos y de artistas europeos), la literatura (realizando una escritura “buena”, legible y consciente de la modernidad) y el periodismo (usando la crónica como estética de narración). Ambas novelas están sujetas a las exigencias de la actualidad y de la novedad de la crónica, haciendo que todos sus temas sean reanimaciones de los temas discutidos en periódicos: la ruina del *campo* y del *habitus* del campesino, las luchas internas entre partidos, los desplazamientos sociales y la modernidad. Inclusive, el autor presenta el periódico en sus novelas como mercancía de lujo, comprada y consumida por

personajes como el Doctor Peralta. Vemos además que el valor del entretenimiento tiene tanto peso como el informativo, siendo la novela publicada originalmente en folletín (no por gusto propio sino por la carencia de casas editoriales), un formato que transforma su obra en un producto con gran capacidad de fidelización entre sus consumidores. Estos aspectos le dan inmediatez a la trama y a una escritura de un acontecer “momentos antes”. La experiencia de Juliá Marín colaborando en los diarios *La correspondencia*, *La democracia* (mencionados en *Tierra adentro*), *El correo del Norte*, *El múcaro*, *El Puerto Rico Sun*, *La bruja*, y en especial, en la revista *Puerto Rico Ilustrado*, le permite desarrollar una percepción fuerte de las tendencias, los gustos, las preferencias del público, en fin, el *habitus*, más aprovechar un espacio de experimentación⁸⁰ y conocer más de lleno el mercado literario.

Ya con el cultivo de la novela, el autor busca una autonomía aún mayor, especializar su escritura, encontrando en *la división de trabajo intelectual* (Ramos) cierta independencia y lealtad a la labor intelectual en su *campo*. Dentro de este proceso de profesionalización, el autor—desde su marginalidad y su alienación—debe enfrentar, y a la vez conciliarse con un poder político en transición⁸¹ y en plena recodificación. Siendo *Tierra adentro* catalogada por la crítica literaria como

⁸⁰ Como señala González: “The Chronicles became literary laboratories for the Modernists, places where they tried out new styles and ideas and made these known to other writers” (84).

⁸¹ Bourdieu asevera que dentro del campo del poder, los campos de producción cultural representan una posición dominada: “es este un hecho mayor que ignoran las teorías ordinarias del arte y la literatura. O, para volver a traducir en una lengua más común (pero más inadecuada), podría decir que los artistas y los escritores, y más generalmente los intelectuales, son una fracción dominada de la clase dominante. Dominantes, como detentadores del poder y de los privilegios que confieren la posesión del capital cultural e incluso, al menos para algunos de ellos, la posesión de un volumen de capital cultural suficiente para ejercer un poder sobre el capital cultural, los escritores y los artistas son dominados en sus relaciones con los detentadores del poder político y económico” (*Choses dites*, 172-173).

“moralizadora”, nos da un reflejo de cómo la prensa tiene unas exigencias precisas, una agenda determinada, entre otras constricciones a la hora de difundir. Pero dentro de estas exigencias (condicionadas por las exigencias del Estado), la crítica apoya la labor de Juliá Marín porque la necesita para su propia integración al *campo* de poder. Tanto Juliá Marín, como la crítica ansían participar de la agenda capitalista de oferta y demanda y alcanzar un nivel de agencia mayor en el preciso momento que se recodifica el *campo* político con el traspaso de la soberanía colonial española a la estadounidense.

El autor sabe que su profesionalización viene con un precio, pero toma riesgos y publica sus novelas de todas maneras. Su producto representa para él la posibilidad de especializarse dentro de un espacio que empieza a capitalizarse y a valorar al individuo por lo que produce materialmente. La posibilidad de ver su producto material es un problema, a su parecer, mayormente matemático:

Todos sabemos cuán difícil se hace la venta de cualquier obra editada en el país; pero yo no atribuyo este mal exclusivamente a la apatía o indiferencia con que parece ser mirado por nosotros mismos todo lo nuestro. Existe otra causa poderosa; y es el alto precio de los ejemplares, motivado por lo reducido de la edición. Además no existe en Puerto Rico ninguna casa editorial que se dedique con preferencia al negocio, ni podrá existir mientras el número de lectores que compren libros no ascienda en mucho. (4)

Esta es la soledad moderna que sufre el autor, una soledad compartida por sus personajes y por la crítica de aquel entonces. La reseña de José Calderón Aponte sobre *La gleba*, publicada en el periódico *La Democracia* forma parte de la actitud compartida ante la crisis atravesada por los literatos de la época:

Cultivar en Puerto Rico la novela, es poco menos que imposible, por las dificultades con que tropieza el intelectual que a ello se propone. Nuestro mercado literario, es muy reducido y así, pocos son los que compran libros; y al lado de esta falta de estímulo para el escritor, nos encontramos con que las ediciones, por limitadas que sean, resultan siempre muy costosas. Esas dos circunstancias, son

más que suficientes para hacer que pierda toda su fuerza el entusiasmo más grande en esta clase de asunto. (Citado por Feliú Matilla en introducción a *La gleba* 324)

Calderón Aponte, junto con otros críticos, respaldan la “meritoria labor” de Juliá Marín y abogan por ubicarlo en una posición clave, tanto en el ámbito “regional”, como el “universal”. Como parte de la crisis finisecular latinoamericana, desde la división del trabajo intelectual, la venida de las tecnologías, el urbanismo y la migración, el autor y las casas editoriales se ven obligados a profesionalizarse. Juliá Marín se encuentra en la disyuntiva de todo agente literario latinoamericano de su época: autonomizarse y acomodarse como autoridad intelectual, o por lo menos entender esa imposibilidad:

Las pequeñas ediciones constituyen un serio inconveniente para autores y editores; pero ¿cómo hacerlas grandes? La venta de mil ejemplares de una obra cualquiera es cosa poco menos que irrealizable en Puerto Rico, y quien se aventure a más hoy día no hará otra cosa que tirar el dinero inútilmente y malgastar el tiempo que pudo utilizar en labor más provechosa. (*La gleba* 5)

Yace aquí la división del trabajo impuesta por el mercado colonial, la función que asumen tanto el autor, el editor, como el publicista y el consumidor. Como autor, Juliá Marín se va ubicando en un espacio específico dentro del proceso de producción, aislándose de las demás funciones.

Hay una confluencia de movimientos literarios⁸² en Juliá Marín que articulan la tragedia del campesino y la dificultad del cambio social. Estoy de acuerdo con Feliú Matilla en que en la obra de Juliá Marín se da cierto determinismo de causa y efecto, una idea utilitaria de la naturaleza y un enfoque

⁸² Juan Ramón Jiménez defiende que en el modernismo "cabén escuelas tan diferentes como el naturalismo, el simbolismo, el impresionismo" (Schulman y Picón 106).

en la patología social.⁸³ Pero también creo que se superimpone la forma modernista, la cual opera simultáneamente con la naturalista (o regionalista-costumbrista⁸⁴). Como modernista, Juliá Marín nos prepara para la modernidad y define el *habitus* moderno puertorriqueño. El autor absorbe el shock y la discontinuidad (ofreciendo claro, continuidad con la elaboración de una segunda parte). La identidad existencial es vista claramente por el voyerismo del personaje de Roque, por ejemplo, mientras que la preocupación individual por lo que acontece en la sociedad se refleja en los contertulios. Sí, los personajes de Juliá Marín heredan su *habitus*—o sea, los patrones sociales—y lo perciben como algo natural y difícil de cambiar. El *habitus*, es decir, la historia encarnada, se internaliza como segunda naturaleza (y olvidada como historia). Pero dentro de esta sumisión inmediata al orden producido, el *habitus* es puesto en cuestión. Aunque el problema es de naturaleza generacional, Juliá Marín no cae completamente en el determinismo, pues alberga la esperanza de un cambio de *habitus* que sobrepase lo generacional. El autor invita a su lector al pensamiento y al diálogo, convoca a la protesta, al desacuerdo y a desarrollar una inteligencia exigente. Acudo a la reflexión de Scott Fitzgerald, citado por Carlos Monsiváis (15), la “...verdadera prueba de una inteligencia superior es poder conservar simultáneamente en la cabeza dos ideas opuestas, y seguir funcionando. Admitir

⁸³ En el prólogo de *La gleba*, vemos el filtro naturalista que nos describe Feliú Mantilla: “ni en Tierra adentro ni en La gleba existe la tendencia de poner en relieve a tipos de una época determinada, si no que, al contrario, amos libros señalan males que pesan sobre toda una sociedad, y que pueden ser transmitidos de una generación a otra, por que son como una enfermedad del pueblo y no de un número determinado de individuos” (3).

⁸⁴ En el anuncio de la publicación de *La gleba*, en *Puerto Rico Ilustrado* (1912), se describe la novela como “un cuadro regional de tonos vivos” que “viene a fecundar hermosamente de una manera castiza, la literatura regional” (Citado en Feliú Mantilla 327).

por ejemplo que las cosas no tienen remedio y mantenerse sin embargo decidido a cambiarlas.” El autor apela a sus lectores para generar una opinión pública y poderosa, para elegir a aquellos agentes o intermediarios que los represente, pero más importante, para recibir la modernidad.

2.3 Las tertulias y las posiciones posibles

Cada agente tiene su contrapartida en otros mundos posibles y se pregunta cómo sería ella o él en esos otros mundos. La tertulia, escenario recreado por Juliá Marín⁸⁵, es espacio público-privado de diálogo y de exposición de posiciones y agencias posibles. Es la expresión no amenazante de la conciencia y del inconsciente, escenario del nacimiento de ideas y de la generación de cultura, al margen de los designios del aparato colonial de poder. El contertulio se da la oportunidad de conocer su contrapartida si habitase en un *campo* diferente. La tertulia es el espacio de los posibles y los contertulios entran al juego porque saben acatar las reglas preestablecidas, estudiar los intereses particulares de diversos *campos* y articularse en cada uno de ellos. Aunque se les impone una “herencia acumulada por la labor colectiva” (*Las reglas del juego* 348), los contertulios tienen la posibilidad de hacer ajustes a las reglas del juego.

Las tomas de posición—definidas colectivamente—se le presentan a cada contertulio como posibilidades de ser y estar. La toma de posición requiere ocupar la posición y tener las disposiciones al alcance con respecto su *campo*, el de los demás y el *campo* de poder. Ya sea para perpetuar o subvertir las

⁸⁵ Buscando potenciar el ambiente intelectual, funda junto a Julio T. Martínez, José Limón de Arce, José de Jesús Esteves, el doctor Martínez Roselló, y el alcade Pérez Aviles, “La Tertulia” (Feliú Mantilla 224).

disposiciones, la tertulia es una puesta en escena del contrapunteo y de las tomas de posición en el *campo* político-cultural. La competencia en el *campo* es lo que determina las relaciones a establecerse entre los agentes, basándose en la cantidad de capital cultural o social o económico que cada uno aporte, el tiempo que lleven recorriendo los diversos *campos*, y el dominio que tengan para jugar por las reglas. Estos agentes, provenientes cada uno de un sub-*campo* en particular, hacen uso efectivo de los recursos que poseen y de su capacidad crítica racional.

Como parte de una gama de *campos* (cultural, social, político), las tertulias de Juliá Marín se propician en las calles de los centros urbanos y en casa de vecinos. Como contertulios, comparten su afán de modernidad y su temor a ella, reconocen el espacio de la tertulia como el apropiado para deliberar, discutir, resolver, ensayar y discursar nociones de patria y ciudadanía. Pero más importante aún, en ese confluir de noticias que acontecen, de historias y rumores, el contertulio opina. Esta convivencia adquiere un contenido ciudadano, algo inseparable de la *opinión pública*⁸⁶. La opinión pública⁸⁷ va madurando según se

⁸⁶ Es un comportamiento paralelo al que se da en los dos diarios más populares de la época en Puerto Rico y mencionados en la obra: *La democracia* y *La correspondencia*. Como parte del cuerpo de lectura de personajes de la elite criolla—como el doctor Peralta—estos diarios ya iban llevando la práctica de informar sobre asuntos de comercio, los avances de la ciencia, las condiciones del tiempo, los sucesos al exterior y el estado de las cosechas, entre muchos otros temas. Tales diarios, ya sea en función de “mediador” (como *La Democracia*) o de “vocero partidista” (como *La Correspondencia*), llevan al pueblo a crear la posibilidad de que en Puerto Rico se vive una realidad compartida. La influencia de estos diarios se palpa en *Tierra adentro* en el podio de la tertulia, donde se intenta concebir la “opinión” como formulación basada en la lógica de aquellos que *quieren* tomar la palabra. O sea, intenta concebir el *habitus*.

⁸⁷ La prensa, tal y como vemos en *La Democracia*, se posiciona en el campo de poder político: “Toca en primer lugar a la prensa, que es quien encauza los debates y dirige a la opinión, patentizar un tacto exquisito, no resucitando divergencias antiguas ni trayendo a la pública arena nada que, con relación al cisma autonomista, pueda prender nuevamente el incendio, hiriendo o mortificando los ánimos.” (“La Unión Autonomista,” 2 de marzo de 1898, 2) En el caso de *El Águila*, periódico

van contraponiendo criterios de una crítica común ante una situación común: el traspaso de la colonia y la identidad nacional. La tertulia se convoca con el resultado de definir un interés común, vital para la formación del *habitus*.

2.3.1 La sociabilidad y la supresión amistosa

Vemos en *Tierra adentro* contertulios como el Doctor Peralta, el Padre Lara, el Alcalde y el Juez—quienes se dan cita en la calle frente a la “Farmacia Central”—cómo el paternalismo, el fanatismo religioso, el clasismo, la política, la ley y la corrupción interactúan y negocian en este espacio público y comercial con el fin de crear una conciencia común que compagine, no tan sólo con los medios periodísticos, sino también con el aparato del estado colonial. Estos personajes propician en la tertulia la posibilidad de crear una *intelligentsia* dentro de un *campo* de poder que les promete un cupo para *por lo menos* fungir como actores intermediarios entre el estado colonial estadounidense y el pueblo local (o sea, el sujeto colonial).

En la tertulia se socializan los valores, las costumbres, las ideas y las modas diversas. La zona neutralizada de la tertulia permite la convivencia entre individuos que llevan consigo luchas interiores, incertidumbres y temores de su porvenir. La amistad y la ociosidad consolidan la tertulia, convirtiéndolos en cómplices amables que establecen charlas con sus normas concretas. La tertulia

afiliado a la anexión de Puerto Rico a los EE.UU. protegen su posición, atacando un periódico español: “Hay una parte de la prensa del país que, a pesar de denominarse independiente unas veces, extranjera otras, odia al partido republicano. ¿Por qué lo odia? Porque este partido mira franca y resueltamente al porvenir. Porque nuestros hombres se han desligado de la carga abrumadora de sombras del pasado. En una palabra. Porque somos luz...Es que nos acordamos de pasado...Es que sabemos de dónde venimos y a dónde vamos.” (“Intermezzo.” 6 de junio de 1907, 1)

es donde el individuo se cree libre por un momento, es representarse como a él o a ella le gustaría ser, pues la opinión libera. Los integrantes practican el arte de la persuasión y se entienden capaces de transformar los ideales de otros.

Entre los persuasivos se encuentra el Doctor Peralta, quien encarna al letrado científico de comienzos del siglo veinte, ensayista de un discurso redentor que delimita un denominador común, que tenga la fuerza de persuadir y satisfacer las expectativas de sus compañeros oyentes y de la multitud turbulenta que los rodea. Peralta entiende que para lograr su objetivo de restaurar patria, se debe llegar a un entendimiento del nuevo *campo*. El médico, quien sabe que su propósito es de curar enfermedades tanto físicas, como del alma, diagnostica la crisis puertorriqueña como una creada por el abandono de España y perpetuada por la falta de voluntad del propio pueblo. En una tertulia intensa, Peralta no pierde tiempo en tomar posesión de la palabra:

El pueblo es un estúpido; estoy convencido—dijo—. Cree que todas estas cuestiones no tienen otra solución que la del escándalo. Pero verá usted, Padre, nosotros somos los culpables de este estado, porque no le hemos hecho comprender nunca sus deberes. El cree que lo es todo: la voluntad y la fuerza, el poder y la razón, el espíritu y la material. Y es, si falta nuestra dirección política, fuerza sin voluntad, poder sin razón, cuerpo sin alma. (*Tierra adentro* 54)

Aquí el posicionamiento de Peralta como intermediario se basa en recetar el reformismo para la curación del alma puertorriqueña, “siempre que los pacientes se sometieran al tratamiento moral que él imponía como profundo filósofo de la vida.” Peralta encuentra la cura a la crisis en la intelectualidad y en la elección de agentes que con la capacidad de orientar y cambiar el *habitus*. El discurso pro-americano y libertario de Peralta (que promueve la separación de iglesia y Estado)

lo disputa el Padre, quien también se va posicionando como intermediario. El tema genera tensiones entre el protestantismo y el catolicismo al entrar el discurso se le contrapone el del Padre Lara, uno de naturaleza tradicional, contrarreformista, e hispanófilo:

--¡La metáfora es bonita; y sobre todo esa palabra, libertad, suena tan bien...! Pero vayamos a lo práctico. ¿Cree usted que un pueblo sin religión (porque es pueblo sin religión todo aquel que no es católico en su inmensa mayoría), un pueblo que carece de moral puede interpretar el hermoso sentido de esa palabra? (54)

El Padre concuerda y entabla una relación amistosa a través del denominador común de la libertad. Peralta busca entonces transar, a través del discurso religioso (siendo él científico), la manera de transar con el Padre y de negociar su agencia de manera amistosa, aludiendo que el americano no es “un pueblo sin religión”, sino un pueblo protestante que le abre las puertas a la democracia. Y es que, parte del juego de la tertulia es llegar a la complicidad y a la comprensión entre los contertulios. Es admitir y tolerar lo que dicen los demás, siempre y cuando los demás acepten y toleren lo que dice uno. Pero la tolerancia y la complicidad llega a sus límites en el momento de intervenir el breve discurso espiritista de Mendizábal:

--Señores—objetó otro de los contertulios--. De sabios es el evolucionar. ¿A qué viene censurar tanto a Catalá? Si aquí el que más y el que menos ha sido inconsecuente con sus ideas; digo políticas, que en cuanto a las religiosas ha sido de notar más perseverancia.

--Cuéntenme ustedes entre los más perseverantes--dijo Mendizábal.

--Pero es que a usted se le ha visto frecuentar el culto abierto recientemente en la calle de Borinquen, donde predica el hijo de Bruno, Tatito Lagañas que le dicen por mal nombre.

--Sí; allí he ido, no lo niego; pero ha sido para enterarme, por mera curiosidad. Oigan ustedes un fragmento de las prédicas de Tatito.

--No, no; de ningún modo. Suprímalo usted—le dijo el cura.

--Sí, tiene razón el Padre—se apresuró a decir el médico. (55)

El autor inyecta esta línea de fuga para abrir una dimensión del pensamiento puertorriqueño del cual no se habla, pero que está vigente, haciendo una suerte de oposición al mundo totalizador que los contertulios intentan construir. El discurso de Mendizábal no puede entrar a la tertulia porque sobra y amenaza contra el consenso que se quiere lograr. El historiador puertorriqueño, Carlos Pabón, resalta lo siguiente sobre el “consenso”:

...el discurso del “consenso” implica la “hegemonía de lo homogéneo”. Se trata de un discurso que en su deseo de construir la Nación como una totalidad homogénea intenta eliminar, obrar, invisibilizar o subsumir las fisuras, las diferencias. El vector del ‘consenso’ es la homogeneización. Es decir, la supresión/subordinación de la diferencia. Dentro de la lógica totalitaria del ‘consenso’ no hay espacio para ningún discurso alterno. Más importante, *no hay deseo de que se articule ningún discurso disidente.* (420)

Es decir, el discurso de Mendizábal no se toma en consideración porque no existe. Si existiera, echaría a perder el cierre que intentan Peralta o el Padre Lara realizar, por eso se suprime, pero preservando la relación amistosa. El aspecto amistoso no yace solamente en permitir que Mendizábal permanezca en el circuito, sino más que nada en interrumpir su discurso espiritista antes de ser dado para evitar tacharlo de “traidor”. La línea de fuga de Mendizábal se sella y se continúa con el proceso de cierres ideológicos. La supresión del discurso de Mendizábal rompe aquí con una de las características universales de la tertulia: la trata igualitaria de los compañeros contertulios. Pero dentro de la dinámica social de la tertulia en Juliá Marín es prioritario mantener la armonía, crear un discurso consensual sólido, aunque esto implique negar temas conflictivos y alternos como el espiritismo.

Para Juliá Marín, a pesar de ser habladurías y concepciones pesimistas ante la situación de la época, la tertulia es lugar de sociabilidad y civilidad en el que se relacionan y lucen sus habilidades. Los agentes, a pesar de sus diferencias—con la excepción de Mendizábal—se conceptúan como semejantes, ya que comparten la situación tan equívoca y ambigua de Puerto Rico en su condición social de *decentes*, de “abolengo de patriotas” de tal o cual familia. Como práctica socio-cultural, las tertulias de la “Farmacia Central” representan el modo de pasar el tiempo, una estrategia de distinción social e intelectual para quien desea abandonarse a la charla e integrarse al campo cultural puertorriqueño y de ahí, al *campo* de poder como intermediarios.

2.3.2 La tertulia política y la dificultad del consenso

Las tertulias políticas en *La gleba* también tratan asuntos de gran importancia en la opinión pública, pero a diferencia del primer texto, en el segundo se llega al punto de crear una gleba política en donde el nuevo acuerdo es el *no estar de acuerdo*.⁸⁸ “Si la política, hoy día es un *modus vivendi*, vivamos a expensas de ella; pero con la ingenuidad de convenidos, y no con la hipócrita máscara de patriotas que reclaman para su estómago un pedazo de pan a la sombra del *ideal* más propicio.” (*La gleba* 203) Es un contrapunto que no llega a un tratado, pues según los contertulios, esta “gleba política, jamás podrá

⁸⁸ Este disenso se mantiene hasta el día de hoy. Carlos Pabón, elabora lo siguiente: “Ante la tiranía del ‘consenso’ es siempre parcial, inestable y temporero. Por lo que habrá que ver de qué manera y por cuánto tiempo el ‘consenso nacional’ puede (si es que puede) invisibilizar o subsumir las fisuras, los conflictos y la voces polifónicas que atraviesan lo social en Puerto Rico. Y hasta dónde llega la mutación de ‘lo nacional’ que ya comienza a dar muestras de agotamiento quizás porque ya alcanzó su máxima expresión, o simplemente porque ya cansa y aburre. Es decir, por el hastío que produce” (429).

libertarse de la esclavitud a que la tienen sometida los caciques.” (213) El *modus vivendi* implica un acuerdo en el *no acuerdo*, el consenso de un disenso. Deben constantemente bregar con la incompatibilidad de ideales (externos e internos), reacomodar sus intereses según van dándose los cambios políticos. Los contertulios opinan sobre cómo curar y salvar su país. Pero parte del redimir se basa en agenciar o “arreglar” sus posiciones privilegiadas dentro de un campo no definido e incierto.

Veremos el mejor modo de arreglar todas estas cosas, de manera que no se lastimen los intereses de nuestra colectividad política...¿Creen ustedes que la situaciones en política son estables? ¿Quién puede dudar de que mañana nuestras posiciones cambien, en virtud de que estamos cimentados sobre la débil base de una política de impresionabilidades, sin ideal concreto alguno en qué refugiarnos para sostener la cohesión? (*La gleba* 204)

Entiende que es necesario sobrepasar las diferencias políticas y enfocarse en un *modus vivendi* que les permita negociar sus intereses dentro del nuevo *campo* de poder. No se puede “sostener la cohesión” porque no hay consenso sobre el *cómo*, el *cuándo* y el *quién*. El poco nivel de agencia la invierten localmente para resistir (o apoyar) sistemas como el caciquismo para así validar sus posiciones. Los contertulios valoran posiciones administrativas claves que se debaten durante procesos electorales del municipio. El debate interno que se da entre Hermida y Castaing, por ejemplo, tiene que ver precisamente con quién ocupará la nueva posición clave de poder en la gleba. A pesar de Castaing perder las elecciones contra Hermida, éste no pierde su capital económico pues entiende las reglas del juego y su estrategia de compraventa le favorece. Hermida por su parte, entiende que su rol es de salvar la gleba, porque “¡Esa, esa es la gleba que hay que

redimir!” (214) La personalización de los partidos (los *hermidistas*, por ejemplo) y la violencia simbólica y física perpetuada durante estas campañas políticas son repudiadas por el autor. Juliá Marín entiende que estos espacios son parte vital en la toma de posiciones y que se debe forjar una colectividad que llegue a su ideal supremo como pueblo, pero ha visto una falla causada por el posicionamiento de intereses personales sobre los de esa colectividad.

En su columna “Crónicas íntimas” de *Puerto Rico Ilustrado*, Juliá Marín muestra preocupación por las discusiones que se dan en campañas políticas, “no solo en lo que respecta al desmembramiento de la colectividad, sino que también en lo que atañe al orden” (citado en Feliú Mantilla 334). El autor espera en este espacio de tertulia crear una “verdadera política, de la política religiosa de las ideas, que encarna aspiraciones nobles, santas aspiraciones de amor y de justicia, de libertad y democracia. (336) Pero la democracia nunca llega, o como diría Pabón, siempre estará por llegar. “De ahí que si hay algo milagroso sobre la democracia no es el consenso, sino el vivir juntos dentro del conflicto, que se le conoce como el fundamento mismo de lo político.” (422)

2.3.3 *El contertulio y la modernidad*

La modernidad pasa a ser otra de las temáticas discutidas en *La gleba*, vista a través de un lente nostálgico. En una tertulia de arrabal—compuesta por Matos (ex-hacendado), el maestro Juan (obrero artesanal) y López (colono de una central azucarera)⁸⁹—los tres se asemejan porque son productos de la modernidad y comparten la tristeza del nuevo siglo. La socialización en este espacio activa la

⁸⁹ Terratenientes que vendían sus cañas a las centrales azucareras por un precio acordado.

memoria, llevándolos a recordar el pasado colectivamente. Los contertulios se congregan con la “promesa de un buen rato de tertulia acerca de aquellas cosas del pasado que a él tanto le gustaba recordar, y de las cuales sólo tenía ocasión de hacer memoria cuando se encontraba gente de su tiempo.” (*La gleba* 126) La ociosidad permea nuevamente, pero lejos de un fin ocioso, los congregados cuestionan la modernidad.

En el caso de Matos, hacendado arruinado económicamente con la venida de la “central”, éste rehúsa a aceptar el progreso porque sabe lo que implica para la extinción del campo y de su posición. Matos no puede mantener una posición poderosa, “porque todavía él no está desengañado del todo acerca de la política y consideraba la situación actual como un estado transitorio, peculiar del período de reorganización iniciado a raíz del cambio de soberanía, para aquilatar sobre las sólidas bases del orden y de la justicia la augusta realidad de la independencia.” (*La gleba* 125) Su resistencia y su espera forman parte de la esperanza de reapropiar su espacio y su *habitus*. Su tertuliar, el cual se basa en idealizar el pasado y en el negar del presente, sigue una línea nostálgica y toma un giro *dandyista*. Matos entra a este espacio no tanto para comprometer su conciencia a un ideal, sino para reificarse al recordar su pasado *dandy*. Su nostalgia es *dandyista* porque manifiesta el fin de su clase social y económica hacendada. Matos se considera *desclasado* porque entiende que él pertenece a una clase de la cual ya no existe un modelo que la represente. Baudelaire lo explica de la siguiente manera:

Dandyism makes its appearance primarily during periods of transition, when democracy has not yet become all-powerful and when the aristocracy has not been

completely shaken and debased. In the turmoil of such times, a handful of men who are *déclassés*, disgusted, devoid of occupation but rich with native powers, may conceive the idea of founding a new kind of aristocracy. (421)

Matos busca re-clasarse por medio de la misma desclasación, rememorar aquellos tiempos en donde ocupaba una posición privilegiada e impresionante (pero no impresionada) en el campo. “He de advertirles a ustedes que por entonces era yo un *dandy*. Vestía mejor que ningún otro joven del pueblo; tenía buenos caballos, mucho dinero, y mi padre, que el señor tenga en su gloria, parecía como regocijado por aquel tono de gran señorito que yo me daba, halagando en su vanidad, que no era otra que la de aparecer como modelo de esplendidez con los hijos.” (130) La ociosidad de la tertulia se permuta en la moda que llevaba en el pasado, cuando vivía en el instante de la novedad. Su actitud es de un impresionante no impresionado. Matos pasa de ser un *dandy* definido por su buen gusto a un *dandy desclassé* nostálgico. La modernidad es transitoria, porque la moda (a lo que le da un valor fundamental) es también pasajera. Su dandyismo hace de su historicidad, una experiencia estética.

El maestro Juan es otro sujeto moderno, pues en su condición de obrero artesano, es resultado del progreso (la infraestructura de carreteras), más le rinde un servicio a un producto moderno (el automóvil). La experiencia moderna y la velocidad forjan su destino como dueño de un taller de herrería en donde: “veíanse en él ruedas de carro recién enllantadas, amazones de carruajes, vehículos rotos, ejes, railes, vagonetas aboyadas, pedazos de hierro de todas clases y formas, fragmentos de volantes, cilindros enmohecidos y otros inútiles accesorios que en manos de un mecánico pueden ser útiles de un momento a

otro.” (*La gleba* 128) El cuerpo del obrero equivale a trabajo y viceversa, algo que lo potencia y que lo hace producir y valorizarse en esta fase de la modernidad. En el caso de López el colono—activo en *meetings* políticos—toma una posición ventajosa cuando se devalúan las tierras. López se comprende moderno porque es capaz de representar y de construir el mundo que le rodea. Sabe que le espera la ruina como dueño de la central si no actúa debidamente: “¿Ha visto usted—continuó López—como la gleba ha emigrado hacia los *campos*?...Bien, hombre; así la caña acabará de perder sus dominios. Porque mire usted, Licenciado, que aquí se ha explotado mucho el sudor de los infelices.” (213) López entiende lo que está en juego y lo efímero de su presente.

Los tres contertulios son modernos porque tienen acceso a la estructura de su *habitus* y levantan sospechas, articulan la modernidad de diferentes maneras, inscribiendo sus contradicciones y contingencias. Si entendemos que “la modernidad involucra una autonomización de la esfera estética.” (Ramos; Beverley), entonces la autonomización se logra estéticamente aquí con: el dandyismo de Matos, la especialización laboral del maestro Juan y la auto-comprensión de López, en cuanto acontecimientos novelísticos. Ramos describe este proceso como algo “paradójicamente moderno, generado por la racionalización, aunque autorizado como crítica de la misma.” (81) Matos, quien también es escritor y poeta, resignadamente dice: “Solamente me queda el consuelo de que después de implantado el llamado modernismo los he leído peores.” (*La gleba* 132) Como agentes modernos, consolidan en la tertulia un espacio en donde articular una crítica a la misma condición que los crea. La

autonomización de estos agentes dentro del escenario de la tertulia, resulta en la autonomización del *campo* cultural.

Las tertulias celebradas en la obra de Juliá Marín juegan un papel crítico en las prácticas sociales a comienzos del siglo XX y contribuyen, junto a la prensa, a la construcción de la opinión pública dentro del plano ficcional. La toma de posiciones en estos espacios representa la práctica necesaria para generar o mantener disposiciones habituales y para resituar o reclasificar agentes en el *campo* de poder. La tertulia es lugar simbólico de comunicación que engendra cruces entre aquellos diferentes agentes de una sociedad que se dan cita y resalta la dinámica de interacción entre ellos. La tertulia es elemento impulsor de una transformación cultural que se gesta en la sociedad narrada por Juliá Marín.

2.4 Los tiznaos y la rebelión de su habitus

La agitación que reina desde finales del régimen colonial español hasta los primeros años bajo el gobierno norteamericano trajo consigo confusión y desplazamiento socio económico para los habitantes de la isla. El Puerto Rico del nuevo siglo XX no tiene una fuerza contestataria (o por lo menos los medios comunicativos) que alivie parte de la presión y descontento del campesino. Tal silencio llega a su fin en los sectores rurales por medio de una serie de robos⁹⁰ y

⁹⁰ En una carta escrita el director de *La Democracia*, el escritor bajo las iniciales “F.C.F” realiza unas declaraciones sobre robos e incendios ocurridos por la crisis económica seguida la invasión: “Estalló la guerra y por primera vez se sintieron en esta ciudad los efectos de la miseria; ¡no es posible que nadie pueda explicar cómo ha pasado período tan crítico! Verificada la invasión y cuando los agricultores y comerciantes con la recolección del fruto se disponían a remediar el mal común, surgen desgraciadamente los robos e incendios en nuestros fértiles campos, produciendo tal pánico y desbarajuste, que muchos propietarios se ven precisados a abandonar sus fincas, otros no pueden recolectar los frutos y todos con la depreciación extremada de los precios y con la perspectiva de no poder conseguir refracción para el año próximo, se encuentran imposibilitados

actos violentos, perpetrados por un grupo de individuos llamados los *tiznaos*. Estas prácticas ponen a flor de piel la crisis y el resentimiento que se respira en el campo y la puesta en cuestión del *habitus*. En su texto, *Puerto Rico, 1898: La Guerra después de la Guerra* (2004), el historiador Fernando Picó analiza los eventos que involucran a estas partidas sediciosas, las cuales aterrorizan las zonas rurales.⁹¹

El patrón de movimiento que los *tiznaos* siguen en el campo—denominado por el narrador como expedicionario y exploratorio—es una trayectoria social de naturaleza turbia. Se trata de un colectivo no-identificable que actúa de cierta forma por la noche y de otra durante el día. Su recorrido es un constante experimentar y un arriesgar narrado en su caminar (correr o volar), en la velocidad a la que se desplaza y en la violenta transgresión de los campos. Recorrer en el sentido de volver a correr un espacio antes permitido o poseído. Según van atravesando espacios los *tiznaos* van ocupando posiciones cambiantes y sucesivas dentro del campo⁹² natural, adquiriendo una manera clandestina de

de pagar sus compromisos; las suspensiones de pagar sus compromisos.” (“Cartas de Información.” 23 de diciembre de 1898, 2)

⁹¹ Las partidas auxiliares, definidas por Picó como voluntarios que apoyan las luchas de tropas norteamericanas en contra de las fuerzas españolas, fueron una de las razones principales por las cuales el General Miles decide invadir a Puerto Rico por el pueblo de Guánica (al sur de la isla), y no Fajardo (pueblo oriental) como ya se había acordado. El diario *New York Times* publica lo siguiente el 27 de Julio, de 1898: “Whether General Miles will advance on Ponce with his present force depends, it is believed here, on the information he receives of the strength of the Spanish forces in the town. If his calculation does miscarry he will have the aid of 2,000 or 3,000 insurgent natives, who are expected to join the American forces at Yauco, and it would not surprise anybody about the department if he decided to attack Ponce without waiting for any further reinforcements” (“Miles is Pushing Onward to Ponce”, p 1). Picó estaría de acuerdo con esta versión acerca de los “nativos insurgentes”, ya que: “Autorizadas o no por los norteamericanos, bandas de jinetes armados estuvieron acosando las fuerzas españolas y auxiliando las tropas de Miles hasta el armisticio del 12 de agosto” (89).

⁹² Fernando Picó explica por qué se presenta este problema en la ruralia: “En las zonas urbanas era relativamente fácil para los norteamericanos reprimir estos brotes de violencia popular. En parte por esa razón, el principal teatro de los ataques contra las personas y las propiedades de los

ser y estar. Como bandidaje típico que se da en sociedades predominantemente rurales, las partidas⁹³ sediciosas surgen en momentos de crisis económica y social para Puerto Rico. En el caso de la América Latina, existen estudios que prueban que la formación del bandidaje se le atribuye al deterioro de las circunstancias socio-económicas que crea el desplazamiento social, las cuales se dan en las etapas formativas del desarrollo de nación-estado en el siglo XIX (Pérez 1989; Sánchez y Meertens 1987; Vanderwood 1992). En Puerto Rico, Picó analiza a fondo las actividades de estas partidas: “Robaban los alimentos de la tienda de raya o del almacén, y el licor, la ropa, las sillas de montar y algún mueble de la casa. Amenazaban al mayordomo, al administrador o al hacendado presente, y en ciertas ocasiones quemaban los edificios de la hacienda.” (98) Sus líneas de fuga e intensidades les permiten salirse del “camino recto”, ir en contra del flujo e interrumpir. Sabemos quiénes son, no tanto por sus nombres, sino por sus prácticas y por las redes de relaciones establecidas durante los asaltos. Con la invasión, la pobreza y la sed de venganza, los tiznaos se someten a sus leyes de funcionamiento y desarrollan el *habitus* de un campesino rebelde. Su toma de posición depende de la posición que ocupen los agentes institucionales en la estructura del *campo*.

españoles fue el campo. Ya después de la toma de Yauco se había manifestado el miedo de que los criollos robasen, matasen y destruyesen propiedad en el interior, como revancha por los muchos años de mal gobierno español” (96).

⁹³ El periódico *La Democracia* reporta incidentes de estas partidas y provee una explicación: “Los robos e incendios verificados últimamente en esta isla, no obedecen a una perversión moral en nuestro pueblo que amenace a la sociedad tan hondamente, que sea necesario echar manos de medios de represión tan violentos. Esas partidas formadas en el momento de la invasión, tomaron crecimiento merced al abandono, en que se dejaron nuestros campos, huérfanos de toda vigilancia y de toda fuerza militar. Eran partidas de bandidos de ocasión, no de criminales empedernidos. La prueba está, que jamás se había visto cosa igual en Puerto Rico y que tan pronto como salieron a recorrer los campos columnas militares, esas partidas se eliminaron.” (21 de diciembre de 1898, 2)

La convocatoria de guías exploratorios resulta beneficioso tanto para las fuerzas militares norteamericanas como para el *tiznao*. Para la milicia, se crea una facilidad de acceso a nuevos territorios, lo que significa para el *tiznao* la revancha contra el español que le había quitado la tierra. Si miembros de la autoridad local, como lo es el personaje de Andújar (jefe de policía) establecen una relación de complicidad con los *tiznaos* para satisfacer intereses personales, los *tiznaos* igualmente se van a favorecer con la misma oportunidad de revancha. Es decir, que los *tiznaos* se van a posicionar de acuerdo a las determinaciones impuestas por cualquiera de los dos tipos de autoridades. La situación es actual y potencial en las prácticas del *tiznao*. Ambos agentes institucionales crean las condiciones para la obtención de poder y alientan la formación de espacios para el surgimiento de las partidas sediciosas, quienes buscan recuperar el derecho a unos capitales antes negado.

En *Tierra adentro*, los *tiznaos* son seres que ya no tienen nada que perder y están motivados por el resultado de una desigualdad social, económica y política ocurrida durante el régimen anterior. Es así como generan un tema clave en la creación de un nuevo *campo*: el impacto de una nueva estructura sobreimpuesta en un espacio de por sí insular y ya equipado con un sistema de sanciones debilitado. La pseudo-incorporación⁹⁴ de Puerto Rico a un estado moderno crea las condiciones para actividad violenta y los *tiznaos* serían los que operarían dentro de estos *campos* superpuestos. Su *habitus*, va refigurándose con el unte de *tizne* en la cara, con el acumulado resentimiento hacia sus antiguos capataces,

⁹⁴ Puerto Rico se define aún en la jurisprudencia colonialista norteamericana como un "territorio no incorporado" de los EE.UU.

con su complicidad con diversos agentes políticos y con el desplazo subversivo. Saben jugar en ambos *campos* y agenciar su acumulación de capital. La complicidad la vemos tanto con las fuerzas armadas del General Stone, como con las autoridades locales como Andújar. Como jefe de policía, Andújar mantiene el orden público, pero también el desorden. Al tener él sus intereses personales en llevar a cabo venganzas pendientes, Andújar propicia la organización de estas partidas sediciosas y se convierte en autor intelectual de algunos asaltos.

El *tiznao* se infiltra socialmente también en el espacio de las tertulias, donde mantiene contacto con contertulios de la élite. En una de las tertulias frente a la “Farmacia del Centro”, el cura sospecha de dicha transgresión: “--Y en la partida estaban—continuó el cura—personas del pueblo, que se codean con nosotros, caballeritos que se olvidan por la mañana de sacarse el tizne con que se desfiguran el rostro la noche anterior.” (*Tierra adentro* 51) El cura se refiere al contertulio Paco Díaz, quien se muestra “lívido, tembloroso.” Uno de los indicios de que esta complicidad se basa en el miedo, y no en el acuerdo (considerando que el Padre es anti-estadounidense y Paco es agitador americanista), se presenta al decir el cura: “Acabo de saber que en uno de los barrios más cercanos, cuyo nombre ahora no recuerdo (y lo advierto para que no me lo pregunten) maniataron anoche al dueño y violaron a dos niñas hijas suyas.” (50) El juez queda mudo, el alcalde lo niega y Paco desierta la tertulia. No hay denuncia, sino una simple advertencia de descuido: “Eso es que a cierta oficina llegó esta mañana un empleado con la oreja izquierda tiznada.” (51). Hay complicidad también entre el *tiznao* y miembros de la comunidad campesina. Tiburcia, la

novia de Valentín (*tiznao*), lo defiende en su lecho de muerte luego de Carmendía (asistente del Doctor Peralta) menospreciar el “protestantismo” (o traición) del moribundo: “Lo han herido por patriota, por valiente, por buen americano. Porque ese, ahí donde usted lo ve, nunca ha sido español. Bastantes veces se las vio con la Guardia Civil...” (*Tierra adentro* 43) Visto como héroes o como enemigos, los tiznaos son agentes del desorden (y de un re-orden) y asumen nuevas formas y roles según va cambiando el *campo* impactado.

Salirse del “camino real” implica dejar el “camino recto” y entrar al espacio del peligro. En una escena de *Tierra adentro*, donde las partidas cargan el cuerpo herido de Valentín, la narrativa nos lleva por las vías alternas que transitan: “Los que lo llevaban, que eran tres, parece que iban cansados y lo pusieron un rato en el suelo, donde se quedó más tieso que un cadáver de tres días. Luego lo cogieron otra vez y remontaron la loma con dirección a ‘Los Planes’ pero evitando siempre salir al camino franco.” (31) Su traslación en los campos va en contra de la frase proverbial “no dejes camino por vereda”. Tomar el “camino franco” implicaría para estos “ladrones de ladrones” (107) revelarse e entregarse a unos códigos que no le permitirían hacer su protesta anti-españolista.

El *tiznao* deviene el jibaro malo de la novela⁹⁵, un individuo resentido que reformula su *habitus entre fincas* o entre *campos*. Claro que el *tiznao* y el buen

⁹⁵ *La Democracia* quiere limpiar la imagen de Puerto Rico ante los Estados Unidos, aislando los hechos del tiznao del resto de la población: “El gobierno americano, desconocedor hasta hoy de las costumbres del país, y encontrándose al pisar esta tierra con hechos vandálicos de tal naturaleza, ha podido imaginar que aquí el bandolerismo es una enfermedad social. Y esto no es cierto. Puerto Rico hasta hoy ha sido uno de los países más honrados del mundo. Aquí n ose conocio jamas el bandolerismo, y la criminalidad comparada con la densidad de nuestra población, ha sido siempre bien escasa. Y sería injusto hacer recaer sobre un pueblo entero la responsabilidad de crímenes aislados.” (“No lo creemos.” 21 de diciembre de 1898, 2)

jibaro comparten la misma desolación y desamparo dentro de los nuevos espacios, pero a diferencia del buen jíbaro, quien valora la ética y el valor del trabajo (proceso y producto que equivalen a paz espiritual), el *tiznao* valora lo que le toca por derecho y se le ha negado. El *tiznao* es un ser que, hasta cierto grado es más logrado que el buen jíbaro⁹⁶, porque se rebela. Con el *tiznao* se forma un movimiento de inquietud rural explotado por una clase hacendada desconcertada. Pero como vengador de injusticias soportadas, el *tiznao* no puede liberarse del sistema que le provee el espacio para realizar sus actos terroristas y termina erradicado y como el campesino, posiblemente proletario.

2.5. La cárcel o “teatro de la vida”

El capítulo XVIII de *Tierra adentro* transforma la estructura del *campo*; lo que antes era un teatro de zarzuelas, ahora es una cárcel. El narrador hace un llamado a sus “actores verdaderos” a reanimar y exponer sus disposiciones en el *campo*. La cárcel es espacio microcósmico para el actor performar la tragedia colectiva.

El teatro se había convertido en cárcel. El retroceso social y moral no podía ser más desconsolador. Era un edificio de fachada lujosa, con puertas de estilo árabe, calados y cornisas de raro capricho arquitectónico, paredes de solido espesor, de una apariencia exterior hermosísima. Por dentro no, por dentro era una cloaca: piso de ladrillos, siempre húmedo; paredes sucias, techo de hierro, descubierto y enrejados de madera sin pintar, ennegrecida por el humo del hogar. (115)

⁹⁶ “En el rostro amarillento de los infelices habitantes de la sierra no fulguraba el espíritu de rebelión contra tan cruel destino. Parecían resignados a la muerte, insensibles a aquellos negros dolores, que nacían de una fatalidad increíble” (*Tierra adentro* 62).

Ahora la realidad social, política, económica y personal de los personajes cargan con una propiedad performativa, haciendo de las disposiciones un acto estético⁹⁷. Para Bourdieu es esencial prestar atención a los espacios microcósmicos que se producen en obras culturales y analizar el sistema de relaciones que sostiene cada agente con los demás. El *campo* carcelario y performativo vendría a ser el espacio forzado en donde se reanimarían las estrategias, las alianzas y las creencias que han portado los personajes en su *habitus*, pero más que nada, donde se demostraría la constricción del movimiento. El “retroceso social y moral” al que se refiere el autor es la prolongación de un antiguo *habitus* repetido en un nuevo *campo* de poder limitante, pues como dice Pedreira “nosotros fuimos y seguimos siendo culturalmente una colonia hispana”⁹⁸.

Podemos inferir que el *habitus* creado por la estructura del *campo* del teatro hace un intento por transformar las estructuras de la sociedad. Juliá Marín juega con las dos estructuras (la teatral y la carcelaria), invoca la performatividad creando un reparto que exhibe el aislamiento, el abandono y la ruina del *campo*. Dentro del ambiente carcelario-teatral de *Tierra adentro* se está desarrollando una “subjetividad socializada”, un *habitus* producto de la historia colectiva e individual; lo que hace del agente-actor un individuo colectivo e igualmente un colectivo individuado. Es colectiva porque el sujeto, el individuo y lo subjetivo es social. En el espacio teatral que nos provee Juliá Marín vemos la importancia del

⁹⁷ Sobre el origen de la teatralidad y lo espectacular en Puerto Rico. Frances Negrón-Muntaner acierta que: “From at least the nineteenth century, Puerto Ricans have used theatrical means to convey or camouflage their political intentions to a variety of spectators on the island and beyond” (*Puerto Rican Jam* 4).

⁹⁸ *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Mercedes López-Baralt, Ed. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2001: 2.

uso consciente del lenguaje corporal y del discurso interno. El *habitus* de Bourdieu existe en la cabeza del actor y se da a través de las prácticas de ese actor y de su interacción con otros actores y con su ambiente.

2.5.1 *El teatro de la vida*

El teatro de la vida que nos propone el autor es el que dramatizará la experiencia del diario vivir, los patrones seguidos, más las condiciones y estructuras sociales que contribuirán a la perduración de las prácticas, a una extensión del *habitus*. Los participantes de dichas prácticas se encuentran auto-monitoreándose para así entender lo que están haciendo.

Aún en una “situación sumamente oprimida” como la cárcel, la performance, como práctica cultural y social, es el medio *par excellence* en *Tierra adentro* para mostrar el acondicionamiento al que se someten los actores en la creación de su agencia. Mediante prácticas performativas, podemos acercarnos al origen francés de *agencer* (en el sentido de “encajar”, “arreglar” o “disponer”) y *agencement* (como “el trazado”, “el ensamblaje” o “la configuración”) y entender el agenciar como posibilidad de configurar y disponer, de accionar y reflexionar. La conversión de teatros en cárceles es la prolongación de esta intervención, la eterna puesta en escena de los personajes y con el motivo de “teatro de la vida”. Tomando la zarzuela como punto de partida, el autor le da una visión dramatúrgica e histórica de la vida social.

Uno de los primeros actuaba allí cuando la muerte del caudillo cubano Antonio Maceo y la misma noche que se recibió la noticia de tal suceso, se puso en escena la zarzuela ‘Cadiz’, a petición del coronel de Voluntarios y el teatro se llenó de españoles. Ahora se representaban allí escenas de la vida real, no eran actores

ficticios los que hacían el drama y la comedia, sino actores verdaderos que no simulaban sentir las pasiones, porque las sentían realmente.(115)

Las disposiciones que se fueron generando en las zarzuelas puertorriqueñas y cubanas se asociaban al tema rural y a la imaginería costumbrista dentro del *campo* colonial. El *habitus* de la zarzuela “Cádiz” mencionada por el autor se ve marcado por los tipos populares, el heroísmo, la nacionalidad, el patriotismo y el protagonismo. La decadencia de la zarzuela es parte del proceso de conversión de teatro en cárcel. “La zarzuela Cádiz fue un éxito, aunque su fortuna quedó marcada desagradablemente con los acontecimientos del 98, constituyendo una triste ironía, la alegría y el carácter avasallador de su música se convirtieron en los mismos verdugos de aquella España que la vio nacer” (9). Tanto el heroísmo dentro de “Cadiz”, como la ruina de España forman parte del *habitus* que Juliá Marín buscar extender, manteniendo las disposiciones desarrolladas en la época del 98. Según el crítico Antonio J. Molina, la popularidad de la obra “Cádiz” radica en el tema musical “Viva España”, ya que “se transformó en himno de guerra cuando las tropas iban a pelear a Cuba. En la derrota de la guerra hispano-cubano-americana la pieza se convirtió en nostalgia” (431). Los “actores verdaderos” de Juliá Marín reaniman la nostalgia.

Juliá Marín va produciendo, empleando el término del sociólogo y crítico cultural, Arturo Toreccilla, un *capital cultural de distinción*, una perenne puesta en escena de la cual no hay escape. El encerramiento compele a un aprendizaje, a un desenmascaramiento de continuos engaños, a un descascarar de todas las capas falsas de su ser. Bourdieu señala que el *habitus* es aprendido y adquirido

por el proceso de la “mímesis práctica”. La dramaturgia del *theatrum mundi* que opera en la zarzuela se retiene, pero con una fuerte dimensión trágica. Juliá Marín busca en el Gran Drama de la vida un sentido de experiencia compartida, un mecanismo que rastree las presiones culturales y sociales que responden a modos estéticos e ideológicos cambiantes. Torrecilla señala que ante la crisis de sentirse fuera de sí, de cuerpo, de historia y de rol, la ansiedad de ser puertorriqueño se agudiza, lo que lo lleva a una simulación de ser puertorriqueño con matices heroicos y agónicos: “Este es el modo en el que el metarrelato de la historia, devaluado por la efímera durabilidad temporal del evento, adquiere convertibilidad, esto es, *deviene en capital cultural de distinción*. Historia retrospectiva desde el posicionamiento que obedece al presente, el pasado sirve aquí para afincar un perímetro vigilante del sentido y de la verdad ideal” (97). La zarzuela provee esa *reivindicación carnavalesca premoderna* de la que nos habla Torrecilla, una que expande los espacios de libertad a través de la performatividad y la soltura. Julia Marín le da comienzo aquí a la cultura como espectáculo y se presenta como intermediario mediático de esa sociedad espectacular. Dramatizar la histeria del *habitus* y hacer un despliegue emocional de lo que vive la sociedad, logra en el individuo pensarse como personaje y jugar su rol, pero también sentir la presión de estar siempre en personaje en un mundo totalmente humano y alienado. Este acercamiento dramatúrgico a la experiencia social por parte de Juliá Marín le permite al personaje entrar en escena y ver su “yo” en el mundo.

Escaseaban, desde luego, los dramas de amor, porque en aquella humanidad teatral se había extinguido todo sentimiento noble y elevado. Eran dramas de miseria, de egoísmo, de perversión, los que allí se desarrollaban, Era aquel un verdadero teatro de la vida, de la vida vista y sentida de cerca, no de la vida rica y

deliciosa, de encantos y de felicidad, de amor y de esperanza, sino de la vida negra y amarga, llena de desesperación y de desaliento, de la vida pobre. ¡Miserable vida! (*Tierra adentro* 116)

Esta irrupción al “teatro de la vida” es la necesidad del escenario convertirse en espacio natural, para exhibir la misma naturaleza de las cosas. La noción de “teatro de la vida” o *theatrum mundi*, ya explotada en la zarzuela barroca, reconoce al actor como poblador del *campo* escénico.

2.5.2 La cárcel de la vida

En este espacio insular, la realidad ahora no tiene escapatoria, dándose a conocer la pobreza y marginalización vividas por la multitud encerrada. Como cualquier humano con la convicción anticipada de que todo lo puede, con la fe absoluta de su capacidad, el puertorriqueño en la obra de Juliá Marín había creído ingenuamente en la posibilidad de escapar de la miseria personal, recuperarse de la tristeza del nuevo siglo y agenciar su bienestar. Pero según se va asentando el nuevo gobierno, el individuo va adoptando actitudes ante el desengaño. Se interpretan sobre todo a ellos mismos, implicándose totalmente en su situación de crisis concebida como vivencia real. Se realiza el sujeto, planteando su juego teatral no como re-presentación, sino como presentación. La cárcel fuerza la organización de nuevas relaciones y disposiciones; se presentan ellos mismos en relación con su entorno, la sociedad y con la historia que se ha ido hilvanando a través de los tiempos en un *habitus*; abre un espacio dentro del *campo* para por lo menos poder atender y sufrir la tragedia. Los límites que se delinean en el nuevo espacio carcelario le permiten al reo—a través de la alienación—rencontrarse con los demás y consigo mismo, medir y darle

perspectiva a sus dolores y desesperanzas. No estamos hablando de un encerramiento ilusorio, sino real que traspasa las paredes de la cárcel y que va colonizando el *campo* entero. La alienación la reduce Marx a una cosificación del individuo y Lukács a una reificación, pero en el espacio alienador de la cárcel creado por Juliá Marín, el individuo no tan sólo se cosifica u objetiviza por los nuevos sistemas de valores que implantan el nuevo régimen, sino que también pasa por un proceso de subjetivación. O sea, que la sociedad se aliena objetiva y subjetivamente, gracias a un espacio carcelario que aún conserva la magia de su estado anterior de escenario teatral. La interacción teatral construye identidades y disposiciones socializadas. El *habitus* se forma con la mimesis, pues se revelan unas prácticas que producen reacciones que concuerdan con un sistema de disposiciones ya socialmente codificado. Es la “historia corporeizada” que se transforma en “segunda naturaleza y olvidada como historia” y la cual produce una “invención sin intención de la improvisación regulada” (*El sentido práctico* 97). La improvisación se regula desde el espacio de la cárcel.

La cárcel es aquí un momento de detención que obliga la auto-comprensión. No hay escape a la realidad, sino intervención, lo que queda es escuchar la verdad que no se quiere oír. Es en la alienación (carcelaria y teatral) entonces, donde los personajes intentan comprenderse. Pero no todos los “actores naturales” de Juliá Marín logran hacer su práctica. Atanasio (ex hacendado a quien se le desintegra la familia y su fortuna) en su locura—ya gesticulada en el personaje grotesco de Pierrotto (103) alusivo a la antigua comedia del arte—se halla inmóvil, incapaz de performar su posición, o de ni tan siquiera recrear sus disposiciones. Como lo

explica Feliú Matilla, en su análisis de la obra de Juliá Marín: “Más atinado para la comprensión de la novela, es interpretar el enfado de Don Atanasio como la manifestación histórica de una clase social, la de los propietarios de haciendas cafetaleras, que ve resquebrajarse, sin poder evitarlo, el orden legal, social y político que durante años había protegido sus intereses económicos” (173). Atanasio, “un simple caso de enajenación” es muestra de cómo el personaje, al medirse con la realidad, al sentir la intensidad de una desvalorización y al no tener capacidad de discurso, se destruye. Consciente desde el principio de las injusticias cometidas contra él y su familia, Atanasio—en su nuevo papel de mudo loco—es quien con mayor evidencia refleja el drama de la alienación cuando lo llevan a la cárcel. El perder la voz y la cordura ha sido parte de su proceso de extrañeza y de desocupar su posición en el *campo*. Su *habitus* ya no corresponde con el *campo* en donde reside, más no logra operar bajo las nuevas estructuras de dicho *campo*. No hay ni práctica, ni socialización, ni relación; el hacendado despoja su *habitus*, queda nulo y eliminado del *campo* de juego.

Dentro de este espacio contenido y alienador de la obra, se conceptualiza, se siente y refleja una sensibilidad colectiva. Como corresponsal para los periódicos *El Águila*, *El Correo del Norte*, *Puerto Rico Ilustrado* y *La Democracia*, el autor es ya de por sí un acumulador de observaciones, un registrador de vivencias particulares (y en muchos casos, extrañas) lo que lo hace un experto en el tema de la lejanía, percibiendo la crisis y el pesar de los ciudadanos de su época. Juliá Marín ve en la cárcel el espacio propicio para entretener literatura y alienación y para crear, irónicamente, un espacio libertador, y a la vez opresor, para la

autocomprensión en el *campo*. “La libertad había comenzado por convertir los teatros en cárceles. Era un insulto a la cultura del pueblo pero este no se daba cuenta de tal insulto o creía entonces que las cárceles son más necesarias que los teatros en pleno gobierno republicano” (116). El modelo carcelario-dramático que nos propone el autor nos hace concebir, por un lado, a una sociedad incierta y precaria, mientras que por el otro, un sistema que la rige como una convención dramática, como una ficción que siempre ha existido. Actuar el drama social mantiene a la sociedad creyente en esa convención dramática del “gobierno republicano” y sobrevivir dentro de ella, como si no hubiera otra posibilidad de vida. Aun implique un insulto a la cultura, para Juliá Marín es necesario convertir el teatro en cárcel para crear una literatura más humana y realista, medir la alienación que está tomando lugar y registrar el sufrimiento de la sociedad ante los cambios históricos que le dan estructura al *campo*. Sus actores enfatizan el componente ficcional del proyecto de creación de nación cultural. El “teatro de la vida” es la experiencia estética para escribir a Puerto Rico desde sus límites carcelarios, su compromiso de proveer un espacio para el puertorriqueño hacer su despliegue espectacular, aunque pierda la capacidad de agenciar, como el caso de Don Atanasio, quien termina mudo.

2.6 Abandono y ruina del campo

La ruina monumentaliza la ausencia y pérdida de significación, pero a diferencia de la visión romántica de la ruina (como el reflejo del yo en crisis), las imágenes que trae Juliá Marín nos dan una estética melancólica que muestra un *campo* desolado, vacío, cargado de falsas promesas y con fallas de la modernidad.

La ruina⁹⁹ en *Tierra adentro* y *La gleba* es de naturaleza destructiva, un espacio de reconstrucción y renovación que parte de la aniquilación para una aprehensión del *campo* moderno que se gesta. Juliá Marín hace de la ruina un acto del presente inmediato que apunta siempre a lo que acaba de acontecer. La caída de la industria cafetalera¹⁰⁰, el huracán San Ciriaco, la congelación del crédito, el proceso de expropiación¹⁰¹, el proceso migratorio y la proletarización¹⁰² son aspectos ruinosos en la obra de Juliá Marín.

La dificultad de las municipalidades españolas en transicionar, el nuevo sistema de monocultivo enfocado en mercados extranjeros, la censura de la prensa, la prohibición de huelgas, el hambre¹⁰³, y las enfermedades pandémicas y endémicas, contextualizan las condiciones bajo las cuales el puertorriqueño se

⁹⁹ Viéndolo bajo el lente benjaminiano, la ruina es descrita por Susan Buck-Morss como “an emblem not only of the transitoriness and fragility of capitalist culture, but also its destructiveness” (164).

¹⁰⁰ La socióloga Luz Milagros Alicea Ortega, en su texto *La formación de la clase obrera en Puerto Rico: Aproximación teórico-metodológica (1815-1910)*, no explica que: “En efecto, la concentración de la tierra a favor de las compañías estadounidenses, fue posible gracias al decrecimiento de la producción cafetalera, como así también, al de las tierras” (101).

¹⁰¹ En cuanto a la expropiación, Alicia Ortega agrega lo siguiente: “Ahora bien, este proceso se distingue del anterior, en que primero, los ahora expropiados es la burguesía agraria o clase terrateniente, (incluyendo los pequeños y medianos propietarios), para garantizar la consolidación del poder económico y la hegemonía política de la burguesía estadounidense; y segundo, que con este proceso de expropiación, se crearon las condiciones materiales para el desarrollo del mercado de trabajo asalariado requerido por la estructura productiva de las plantaciones, las centrales y los centros de producción y elaboración de tabaco” (100). La expropiación entonces, produce un cambio en la estructura de producción del país, por ende, se cambia el campo.

¹⁰² Sobre la proletarización, Alicea Ortega apunta lo siguiente: “En este sentido, podemos afirmar que, la separación formal y real de los productores directos de los medio de producción fue la condición material que posibilitó, que la estructura productiva de las plantaciones y las centrales azucareras funcionaron, y se cimentaron en la compra de la fuerza de trabajo, esto es, sobre el mercado de trabajo asalariado” (102).

¹⁰³ El periódico *La Democracia*, aunque en tono paternalista, aborda el tema del hambre y la anemia del campesino: “Esos hombres, encorvados *de sol a sol*, es decir, de crepúsculo a crepúsculo, sobre la ruda tarea, no comen pan, no comen carne, porque la carne y el pan soportan las *preferencias* del fisco, que impone a esos dos productos alimenticios una contribución absurda y criminal. Criminal y absurda contribución la que se basa en el hambre de las pobres familias; la que va a buscar el centavo oprimiendo el estómago de los infelices, que ni aún comprenden las causas de su anemia profunda y de su palidez cadavérica.” (Pluribus Unum. “Cartas cortas.” 19 de diciembre de 1898, 2)

halla inestable, huérfano y desamparado. Desde el punto de vista del agente dominante, la creación de un nuevo *campo* requiere la ruina y abandono del viejo. Se arruina y se abandona cuando se echa a perder la tierra, cuando se deshonra a la mujer, cuando se desplaza por la carretera que parte el paisaje en dos, cuando se renombran las calles, en fin, cuando se implantan nuevas estructuras sobre las viejas. El ente abandonado funciona desde la ruina y necesita melancolizar y nutrir su discurso *diferencial* frente a la nueva estructura económica y política norteamericanas. Mientras que *Tierra adentro* es *campo* arruinado, abandonado, observado y explorado por el caminante, *La gleba* es *campo* ruinoso, deformador, creador de melancolía y de ansias a un regreso al *campo* de *Tierra adentro*, o sea, a "mejores tiempos".

2.6.1 La carretera y otras vías

La carretera, los caminos y veredas son instrumentales en la burla y deformación del paisaje y operan como medios para resaltar la materialidad, la nueva permanencia de patrones y de significados en los espacios disputados. Estas vías cambian la red de movimientos y relaciones, conectando personas a personas, personas a recursos, personas a la vida y a la muerte. Además de su uso diario para transportarse, la carretera y los caminos llevan una valiosa función performativa durante procesiones y eventos tradicionales que conjugan el *habitus* del puertorriqueño. Quien las construye se encuentra reconstruido por éstas, teniendo como resultado, facilidad o impedimento de movimiento dentro del *campo* trazado.

La carretera—con su signo negativo de progreso—separa, arruina y antagoniza: primero con el abismo de tierra, compuesto de peñones que vienen desde la altura; y luego con el abismo de agua, que traga la tierra y aquellos que la habitan. No importa en cuál de los dos abismos caiga el caminante, la muerte es una gran posibilidad, “porque si el uno amenazaba de continuo desgajar sobre la cabeza del viajero los agrietados bloques que coronan el talud, el otro puede hacer traición en la noche, tragándose al confiado viandante hasta sepultarle en sus profundidades de agua y peñascales de cortantes aristas. Son dos pérfidos abismos abiertos por el progreso, dos misterios de muerte, uno en lo alto y otro en lo profundo...” (*La gleba* 9). Toda acción ejercida por el caminante (por más diminuta que sea), más la infraestructura de la carretera ofrecen un eje en la práctica social, o sea, en la creación del *habitus*. Las acciones del caminante deben ser aprendidas, manejadas y transmitidas. Sus pasos son racionalizados según la carretera va arruinando el paisaje, formando parte de un proceso civilizador. La posición y la disposición se entrelazan en esa trayectoria del abandono de la tierra arruinada.

El *campo* se vuelve aquí un espacio intrínsecamente histórico a través de los patrones que va creando la carretera considerada “como un hecho sorprendente que hablaría a las generaciones futuras del talento y la actividad de los antepasados” (*La gleba* 10). Quien la transita se va percatando de su propia historicidad y de la posición que ocupa o deja de ocupar en el *campo* de poder:

El caminante pensaba en la gran suma de dinero que se habría invertido allí, en el mucho trabajo que se ofrecería a los jornaleros todos de la jurisdicción, cuando se inició las obras, la felicidad, la fortuna de los desheredados, que conquistan el pan

con el trabajo diario. ¿Por qué aquella prosperidad no llegaría antes de que él se marchara para el Hawaii? (La gleba 10)

Aquí nuestro protagonista regresa a Puerto Rico envejecido prematuramente y desilusionado de su experiencia migratoria a un Hawaii lleno de falsas promesas de bienestar y progreso. Desilusión, pues siente que ha perdido la posición y la agencia de aplicar las reglas del juego y de competir en el *campo* de poder. Roque encuentra que las estructuras de producción y las condiciones laborales en Hawaii se repetirían en Puerto Rico con la venida de las centrales cañeras. Roque descende la tierra que antes le pertenecía a su familia hacendada (ahora desintegrada), una tierra ya abandonada:

Muy cerca de estas ruinas estaban, el río con sus blancas cascadas y sus caprichosos serpenteos, las pequeñas vegas, que ahora eran herbales y antes fertilísimos sembrados de caña, restos de la derruida represa, bohíos dispersos, pero no lejanos de las inmediaciones, remembranzas del paisaje, huellas de la riqueza agrícola desterrada por la penuria medrosa y sombría, que se había hecho anunciar en la comarca por la tea y el puñal, por el robo y el escándalo. (*Tierra adentro* 62)

El abandono y ruina de la clase hacendada requiere una separación y no por voluntad propia. No existe realmente un interés por parte del agente burgués estadounidense en competir con el agente burgués rural puertorriqueño, convirtiéndose este segundo en el proletario incipiente. En este sentido, afirma la socióloga Luz Milagros Alicea Ortega, “se concreta la separación formal y real de los productores directos de su medio de producción, la tierra y, por consiguiente, formación de la clase obrera puertorriqueña, representada en esta primera fase del *desarrollo y consolidación del modo de producción* capitalista, por el proletariado rural.” (101) Lo que le queda a Roque es deshabitar el *campo* a la

fuerza siguiendo el flujo asfaltado de la carretera, dispersar, y aceptar su proletarización dentro del nuevo *campo* de la “central”¹⁰⁴.

2.6.2 La central azucarera

Al igual que la carretera—en su condición de símbolo progresista—la central es espacio antagonizador, monstruoso, activo y maquinado que lleva al obrero a su ruina humana. Es un *campo* que lo compacta y mecaniza para producir capital económico. “Los brazos del obrero se suprimen, y hay más precisión en el trabajo, mas economía. Luego la mecánica es un signo de vida y un signo de muerte al mismo tiempo. Sus leyes son el movimiento y la inercia, la agitación y la quietud. La rotación de una volanta significa la paralización de cien brazos”(La *gleba* 68). La central es una sustractora de energía colectiva, que a la vez la transforma en combustible. La “promiscuidad de movimientos” organizada por la máquina que opera la central es una fuerza deshumanizante, reduciendo al obrero a un mecanismo. La degradación del humano viene con la densidad, la oscuridad y la viscosidad que se produce en el ambiente de la central:

Se respira allí una atmosfera caliginosa; y una suciedad de miel lo mancha todo, pisos y paredes, los aparatos de las máquinas y la ropas de los obreros. Visto allí el pisoteo de la miel, la viscosidad del piso, se coge repugnancia al azúcar. Muchos de los obreros parecían haberse bañado adredemente en los depósitos de melaza...Las máquinas hacen mucho. Trabajan ellas solas. El hombre no hace nada más que darles el primer impulso. El vapor se encarga después de mantener el movimiento. (71)

La central crea un sistema de disposiciones que van codificando un *habitus* genérico que pueda ser llevado por cualquier obrero. El jornalero, el peón o el agregado, quien llega con una serie de disposiciones adquiridas en su pasada

¹⁰⁴ Juliá Marín emplea las comillas al referirse a la central azucarera.

vida, debe ajustarse a las nuevas disposiciones. Pero su procesamiento resulta en su deformación, su obsolescencia y su cristalización. Su ruina se basa en su interacción con la máquina y en su conversión a una “naturaleza petrificada.” La situación se agrava para la industria cañera, ya que la industria del café¹⁰⁵ promete una revancha económica. En *La gleba*, la central se convierte en las “ruinas de Pompeya”:

Los edificios de la “central” en ruinas, habían pasado a la categoría de las cosas arcaicas; en las maquinas la herrumbre medraba, como un sello de quietud o de reposo puesto por el tiempo sobre aquella férrea mole, sin vida; las gigantescas volantas, como paralizadas, en medio de su loca carrera, por una fuerza misteriosa; las calderas cubiertas de un polvillo negro; la telaraña, meciendo sus caprichosos enredos, tendido entre los tubos y la viguería; los techos como grandes odres vacíos, en donde merodeaban las cucarachas engolosinadas por el dulce; los objetos todos en una misma posición de abandono, como si al llegar la hora de la paralización definitiva no hubiese quedado tiempo para ordenar nada. (174)

Con la putrefacción causada por la lluvia, los vagones inertes y las semillas que ya no retoñan, el *campo* se echa a perder. Como ruina moderna, la central es una destrucción de sí misma, es espacio erosionado y desértico. El *campo* creado por la central ha servido en *La gleba* como ejercicio de destrucción y abandono.

2.6.3 El renombramiento de las calles

Ya que hemos visto que, aunque no exista en Puerto Rico un poder contestatario entre los ciudadanos que contrarreste el régimen colonial, sí se hace permisible el diálogo y la expresión de desacuerdos en el espacio de la tertulia. Un tema del cual parten los contertulios en la “Farmacia Central” para tomar sus posiciones es la política del renombramiento de calles. Los letreros de calles son

¹⁰⁵ “La gleba de la ciudad había emigrado hacia los campos, en busca de trabajo; y las haciendas recibían aquel éxodo, tanta veces demandado durante la escasez de brazos...La ‘central’ había tomado el aspecto de una antigua ruina, insultada por el tiempo, que ponía un sello de herrumbre en sus paredes.” (*La gleba* 209)

aquí puntos nodales de donde surgen discusiones imperativas sobre qué constituye la puertorriqueñidad o la identidad nacional. Ellos entienden que el re-nombramiento es además un mecanismo estabilizador del *campo*, una base simbólicamente fundacional, una expresión de poder (siempre endeble al cambio) que la maneja el sistema estadounidense. Este acto revisionista etiqueta el cambio de período y la transformación de espacios, definiendo y representando la nueva ideología norteamericana¹⁰⁶. Los contertulios dan cuenta del efecto simple e inmediato que tiene la borradura y el re-nombre de calles en su diario vivir, en su lenguaje y en su espacio. El cambio ruinoso en la geografía política de las calles citadinas presenta un discurso propagandístico de gran resonancia pública y de explícito valor simbólico. Hay en este acto discursivo la proclamación del comienzo de una nueva era, una toma de control infraestructural. La lengua vendría siendo un ejemplo de cómo un agente se vale del capital simbólico para monopolizar espacios. Designada por la posición que el agente ocupe en un espacio social, la lengua la considera Bourdieu un mecanismo de poder. Tal como el rótulo de “NO ADMITTANCE” que privatiza espacios campestres, el re-nombramiento de calles, dentro de su capacidad semiótica, equivale al re-nombramiento del pasado, el aviso de una borradura y una re-orientación ya vigente o por venir. Para algunos, como el Doctor Peralta, el re-nombramiento de calles es una celebración de triunfo del nuevo régimen norteamericano y la seguridad de un Puerto Rico que saldrá de su ruina reconstruido y mejorado: “—

¹⁰⁶ Mientras que Kertzer (151) denomina este acto de “ritual de revolución”, Lefebvre lo cataloga como revolucionario: “A revolution that does not produce a new space has not realized its full potential [...] A social transformation, to be truly revolutionary in character, must manifest a creative capacity in its effects on daily life, on language and on space” (1991, 54).

Magnífico! --Exclamó Peralta--. Este pueblo le debe mucho a Stone. Si no hubiera sido por su pericia militar, de seguro que estas calles se hubiera librado un sangriento combate y hoy nuestras esposas y nuestros hijos llorarían la viudez y la orfandad” (*Tierra adentro* 120). Para quien se oponga al nuevo gobierno, como en el caso del Padre Lara, el re-nombramiento de calles es una ruptura de tradición, el deterioro de una cultura: “--¡Bravo, bravo! --exclamó el cura--. ¡Ah, pueblo tradicional! ¡Qué bien conservas las reliquias del tiempo, el legado de la raza, el ejemplo de la religión! ¡Washington!, ¿qué le deberá Puerto Rico a ese hombre?” (121) Este acto implica para el cura una de-conmemoración de sus tradiciones y un remplazo de creencias espirituales ya arraigadas en el *habitus*¹⁰⁷. A través de estos re-nombramientos toponímicos y de la re-situación de espacios—preocupación que sigue vigente en el Puerto Rico de hoy¹⁰⁸, ¿qué implica esta borradura para la memoria pública?, ¿qué nuevos significados y

¹⁰⁷ De Certeau interpreta los rótulos de calles como: “Things apart from the places they were intended to define and turn into imaginary meeting-places in the journeys they map out, having become metaphors, for reasons foreign to their original validity, however known/unknown to the passers-by” (*Walking in the City* 111).

¹⁰⁸ Vale mencionar que en Puerto Rico se le ha dado un privilegio a la lengua inglesa cuando se trata de nombrar establecimientos, oficinas, urbanizaciones y bebés; algo que la escritora Ana Lydia Vega atribuye al “caché desesperado” que ansía el puertorriqueño. De hecho, recientemente, Guaynabo, un suburbio de San Juan (conocido como Ciudad de Conquistadores o Ciudad de Cinco Estrellas) fue nombrado por su alcalde, Héctor O’Neill, “Guaynabo City”, como parte de sus esfuerzos por traducir los letreros en la ciudad y en las patrullas de policía al inglés. El autor bajo el nombre de “Concierge”, en su artículo, “El síndrome Guaynabo City” publicado en *Hotel Abismo* (2006), denomina este acto como “una plaga de incultura, arrogancia, exhibicionismo y conformismo rastrero que parece emanar de las altas capas clasemedieras de Guaynabo y alrededores, pero quizás se extiende por el país como una pandemia sin considerar límites territoriales fijos. Ciertamente se relaciona con la proliferación notable de letreros y señalizaciones oficiales, como Guaynabo City, Guaynabo City Police, Guaynabo City Limits. (Se pronuncia “ciri”, como en “pari” y “biuriful”, por supuesto.) Alguna relación guarda también con el predominio inusitado de anuncios comerciales en inglés, gente que habla inglés (salpicado de español) por todas partes, en cines, restaurantes, salas de espera, parques de urbanizaciones; personajes angloparlantes que ocupan los entornos conocidos, desfamiliarizándolos con un toque siniestro, unheimlich.” <http://hotelsaturno.blogspot.com/2008/06/sindrome-guaynabo-city.html> A nivel lingüístico se ve el reemplazo de la cultura burguesa con una clase consumidora, a-popular, a-elitista y a-culturada en su condición de consumo.

direcciones se van abriendo?, ¿qué imaginarios hegemónicos se van creando a partir de estos desplazamientos? y, ¿qué lugar o posición toman los sectores de la élite que van habitando los espacios re-nombrados de Puerto Rico?

La disputa sobre la escritura ruinoso de los rótulos deja entrever la doble misión de la élite de poder mantener un sistema de normas y disposiciones españolas que los diferencie de los Estados Unidos, con la idea de precisamente verse como entes civilizados con la capacidad de actuar como mediadores de la adaptación a las nuevas normas y disposiciones norteamericanas. Se debate entre mantener un legado de la ruina colonial española o anexarse con la menor violencia y resistencia posible a la borradura de los rótulos.

2.6.4 *El abandono y el habitus de la mujer*

La mujer personificada en la obra de Juliá Marín funciona a partir de unas pre-disposiciones dentro de un *campo* demarcado como patriarcal y paternalista. El que la domina, condiciona su *habitus*. La mujer entra al juego siempre y cuando lo haga bajo los códigos y patrones que faciliten su dominación. Es la mujer del Otelo shakespeareano, una Desdemona tomada por promiscua y adúltera que no merece la protección del hombre. La mujer en *Tierra adentro* y en *La gleba* está predispuesta a ser débil, instigadora, fea, mentirosa, traicionera, enviciada y deshonrada. Pero para el propio entender de la mujer, la responsabilidad de su ruina cae sobre ella misma; el sistema patriarcal lo ha estructurado de esa manera.

Como ya hemos mencionado, el agente se vale de diferentes tipos de capital para legitimarse y posicionarse en el *campo* social. Si partimos de la premisa

debatible de Bourdieu sobre la mujer—considerada no sujeto de acumulación de capital, sino objeto portador de capital (perteneciente a su esposo o familia)—podríamos analizar la concepción de la mujer en Juliá Marín, pues sus personajes femeninos buscan legitimarse y posicionarse en un *campo* estructurado bajo códigos y prácticas patriarcales y coloniales, haciéndola portadora de capital. La mujer posee unos intereses ya condicionados para satisfacer los intereses de quien la domina. Cuando no logra satisfacer los intereses del hombre, queda ella abandonada. El abandono pasa a ser la fobia más predominante en ambos textos. De hecho, el abandono de Faña y su hermana Tránsito a finales de *Tierra adentro*¹⁰⁹ marca el fin del abandono español, mientras que *La gleba*¹¹⁰ reanima el temor de un segundo abandono en el nuevo contexto. Faña, por ejemplo, como mujer violada, moría de sufrimiento y enfermedad por el rechazo de Antero.

La continuidad entre *Tierra adentro* y *La gleba* yace en la violación de Faña, pues a través del acto sexual se termina de concebir la ruina del campesino—cuyo núcleo familiar hacendado queda desposeído, desterrado y desesperado—para abrir entonces paso a la historia del proletario rural, quien termina deshumanizado e igual de arruinado. Faña no es capaz de equiparse de nuevas disposiciones y de reconfigurar su posición en el *campo*. Simplemente sigue negociando con sus predisposiciones, con su *habitus* ya definido por quién la posee. En el conflicto de amor entre Faña y Antero en *Tierra adentro*, se desprecia

¹⁰⁹ ¡Él también la había abandonado! A veces lo consideraba mas cruel, mas despiadado que los que deshojaron la flor de su virginidad para pisotearla luego en el fango de la lascivia.” (*Tierra adentro* 100)

¹¹⁰ “Faña, la desventurada Faña, llegó al hospital traspasada por la tisis y también rindió la jornada de la vida, abandonada quizá de todo humano auxilio.” (*La gleba* 38)

la mujer que ha sido violada, considerándose carne ya poseída y no deseada. La violación la deshonra y la arruina:

Él no podía asemejarse a aquellos que viven envilecidos en el amor, después de haber sacado una mujer del arroyo, manoseada de todos y de todos escupida con besos de lascivia, para traerla a la vida honrada, vida del hogar serena en la ridícula apariencia del mundillo social. Faña estaba tan ajada como aquellas del arroyo, porque también había sido manoseada y escupida, y las caricias brutales de la prostitución habían rozado sus carnes de azucena manchándolas con besos de lascivia. (96)

Para Antero, el amor de Faña era un imposible por haber ella pasado por el “camino de la deshonra” y arruinado su honor “que tanto pesa en las cuestiones de amor”. (96) Faña y Tránsito son “manoseadas”, no dignas de su única aspiración: la de ser amada y protegida por un buen hombre.

Ramona, para quien “no hay libre para andar nada más que el camino” (*La gleba* 39) desciende la montaña junto a Roque con rumbo incierto, pero con esperanzas de un porvenir próspero. Ramona comparte con Roque las experiencias del abandono y la orfandad, cuando pierde a su hijo Valentín durante un encuentro violento entre *tiznaos* y hacendados, haciéndola huérfana de amor. Cuando se cumple el abandono, Ramona desarrolla una fijación en Roque, su nuevo objeto de afecto quien le posibilita continuar con su *habitus* de madre dependiente. Y es que Ramona, no es capaz de portar otros *habitus* que no sean el de mantenedora y el de mantenida emocional. Dichas disposiciones le provocan a Ramona celos de Tiburcia (novia de Valentín) y de Flor de María (de quien Roque se enamora):

Los celos de Ramona, como era natural, habían despertado bajo aquellas ideas tan prematuramente formadas, pero eran unos celos maternos, hijos de un dulce egoísmo nacido de su alma huérfana de cariño. Pensaba que ya él no sería en adelante tan solícito con ella, y que en un día, no lejano, vendría el abandono, la

ausencia de aquel hijo que la Providencia le había dado para que se consolara en la ausencia del hijo muerto. Entonces quedaría sola, completamente sola. (99)

Ramona funciona en el nuevo *campo*, siempre y cuando su *habitus* maternal permanezca, ella pueda intercambiar amor maternal y amor filial. Esta es su negociación de espacio identitario. El miedo al abandono y a la soledad, más que nada, sofoca a Roque, quien ha sido intervenido por ella en todos los aspectos de su vida, en especial, en el plano amoroso:

¡Ingrato! Se olvidaba de que aquella santa mujer había sido para él tanto como una madre. Ella lo orientó en el camino de la vida, cuando a raíz de la repatriación se halló solo en el mundo sin uno de esos cariños que son manantiales de consuelo en la adversidad; ella se prestó a sustituir el amor de una madre abandonada, que sucumbió por el dolor de la ausencia...No; no, Roque, tú no te irás de esta casa, no es posible que me abandones después que he sido toda una madre para ti. No habré de volverte a reprender para no enojarte; te lo prometo. Pero repara en que me has herido en el alma con tus frases y que por no oírte repetirlas diera la vida. (119)

Por más tóxica que sea esta relación, Ramona nutre su *habitus*, porque esa es su comprensión en el *campo*. Estar al lado de Roque y hacerla sentir madre cuidada nuevamente es lo que le da sentido de lugar a Ramona. Su forma de ser y estar en el *campo* es a través de su relación maternal con Roque.

2.6.5 *El voyerismo como borradura y ruina*

La predisposición de Flor de María, la de seducir al hombre de buenas condiciones económicas, es una construcción de sus padres Chéncho y Leona, de manera que beneficien sus intereses materiales. Desde el caminar, los zapatos, la decoración de su cuarto, la posición de sus pies al acostarse, el *habitus* de Flor de María consiste en crear un repertorio de capital simbólico para atraer a quien le brindará capital socio-económico. El criarla como muestra de estante, como

maniquí de vitrina es parte de su borradura. El *habitus* de Flor de María es alimentado por la mirada y la tasación de Roque, quien visualmente trata de reagrupar su propio capital simbólico, social y económico perdido. Al pensarse él inferior y no merecedor del amor de Flor de María, Roque a través de su voyerismo comienza a desfigurar la imagen de ella, lo que también causa su propia ruina.

El amor lo había puesto grosero. Como que tenía rabia por su desigualdad con Flor de María, y hasta a ella misma la hacía a veces blanco de un odio extraño, inexplicable. Deseaba que se muriera antes de verla en brazos de otro hombre. Otras veces le requería deformidades que destruyeran su belleza, el tifus, la viruela, cualquiera de esas plagas que convierten a una mujer hermosa en un espantajo. (*La gleba* 120)

La mirada voyerística llega al imaginario onírico de la borrachera, uno intervenido por el aparato cinematográfico que deforma aún más el cuerpo femenino. Dentro del sueño ebrio de Roque, el voyerismo le permite vivir una experiencia sin la consecuencia, excitarse frente a la desfiguración femenina sin sentir dolor alguno:

Primeramente sintió un devaneo extraño; locas ficciones que tomaban forma en su agitada mente y luego se desvanecían en el misterio de la sombra; rostros de mujeres bellas que de repente se trocaban en horribles mascarones que se sucedían en el lienzo de su fantasía como las imágenes de una cinta cinematográfica; piernas de mujer muy lindas que se tornaban en deformes pantorrillas, y unos perfectos senos de virgen que volvíanse caídos y arrugados como los de una anciana flácida. Luego su imaginación se esforzaba por hacer reaparecer la imagen de la mujer amada y entonces emergían nuevamente, como de un caos, en espantoso aquelarre, los mascarones horribles, haciendo muecas con la boca y con los ojos. (*La gleba* 92)

El cine es voyerístico por naturaleza y funciona como mecanismo de dislocación y distorsión de las imágenes femeninas en el imaginario de Roque. Como instrumento ruinoso (a la par con el progreso que traen la carretera y la central) el cine se inserta en la novela, otorgándole a Roque control total sobre la imagen y el cuerpo de Flor de María. La crisis de representación del cuerpo femenino se planta entre lo pornográfico y lo subliminal. Las intenciones de Roque con su

futura mujer conforman con sus intereses como hombre, pero no necesariamente con los de ella:

...si encontraba una mujer buena que lo quisiera se casaría con ella, para que cuidara de él, le atendiera a la ropa, le preparara el guiso y le acompañara en sus noches de soledad en que se revolvería en el lecho buscando el calor de la mujer soñada, porque el amor latía en su pecho huérfano de caricias y le hacía adivinar los supremos goces de unos brazos suaves, delicados, atrayéndole la pensativa frente hacia un seno cálido, palpitante, oliente a juventud, que tenía la suavidad de la seda y el color ideal de las rosas tempranas. (45)

La relación hombre-mujer aparece en la obra como un vínculo entre protección y apropiación. El modo del hombre proteger (casándose con una buena mujer) tiene como precio para la mujer la pérdida de su libertad. Roque, como otros personajes masculinos en la trama, buscan proteger, pero también ejercer un dominio sobre la mujer. La mujer está suscrita a este dominio y lo entiende como algo natural.

Roque enferma de amor por Flor de María, pero no supera su problema de auto-estima (por su físico deformado¹¹¹ y su pobreza) y su ambición de obtener capital, lo canaliza a través de su obsesión por Flor de María, a quien reciente por su vanidad y coqueteo hacia los hombres. Su mente crea un ideal de la mujer como labradora de infamias, pecadora, vanidosa, prostituta. Roque sabotea el amor desvirgándola visualmente por la rendija mientras la espía. Ser pasional es ser poseedor, es quien en su momento de locura (de amor), va en sentido de la total posesión¹¹² de la otra persona. En este *campo*, el amor se vincula con la posesión de Flor María, que en un principio es visual.

¹¹¹ La fealdad de Roque la compara con la de Cuasimodo y Guyinplaine, personajes deformados de Victor Hugo.

¹¹² En *The Logic of Practice*, Bourdieu acierta: "Every social order takes advantage of the disposition of the body and language to function as depositories of deferred thoughts that can be

Lo que violenta a Roque es la propia violencia simbólica a la cual ha sido sometido él. Su abyección se cumple con la degradación de Flor de María cuando decide observarla a través de la rendija. “Él no había buscado adrede la infame ocasión, pero la aceptaba y hasta se satisfacía de ello, gozándose de aquella desfloración ideal que parecía conferirle cierto dominio despótico sobre la inocente espiada, que tan lejos estaría de suponer que sus bellas carnes estuvieran sirviendo de incitante motivo de lujuria” (103). El *hexis*¹¹³, o la encarnación del *habitus*, se da en el cuerpo de Flor de María de modo permanente:

Cuando se observa una mujer cuya atención no hemos logrado llamar, es fácil sorprender secretos de su belleza. Las miradas curiosas son detenidas a veces por las de unos ojos pudorosos que parecen rebelarse dignamente contra esa forma de atentado al recato femenino. Mirar desde la indiferencia de lo que no merece ser mirado es como mirar desde una rendija. Por eso Roque veía más que nadie desde aquel rincón donde su presencia no merecía atención alguna. (43)

Roque con la mirada negocia y transgrede¹¹⁴ los límites del *campo* de clases. El objeto de la mirada de Roque representa un Otro social y sexualizado que invita a un espionaje perverso a través de una rendija, algo que le provoca placer. Es una transgresión ilusoria ya que la sexualidad está aquí cargada de relaciones de poder, de índole económica, simbólica y social que objetifican a Flor de María¹¹⁵.

triggered off at a distance in space and time by the simple effect of replacing the body in an overall posture which recalls the associated thoughts and feelings, in one of the inductive states of the body, which as, actors know, give rise to states of mind” (69).

¹¹³ Bourdieu lo define así: “Bodily hexis is political mythology realised, *em-bodied*, turned into a permanent disposition, a durable manner of standing, speaking and thereby of *feeling* and *thinking*...The principles *em-bodied* in this way are placed beyond the grasp of consciousness, and hence cannot be touched by voluntary, deliberate transformation, cannot even be made explicit...”(Outline 32).

¹¹⁴ En el texto *The Politics and Poetics of Transgression*, Peter Stallybrass y Allon White aciertan que la construcción de distinciones sociales implica el deseo de transgredirlas.

¹¹⁵ El esquema que enmarca la rendija, visto por Metz: “...permits all kinds of fetishisms, all the nearly-but-not-quite effects, since it can decide at exactly what height to place the barrier which

La mirada de Roque lo carga de poder sexual, el dominio que le resta como individuo para poder mediar con el espacio social que ha estado bajo observación.¹¹⁶ Hay una huida del mundo, un espacio cerrado, un reino interior, pero es el espacio que le permite fantasear con salir al patio y ser parte del *campo* de poder.

Flor de María termina despojada de todo tipo de capital, tras de ser observada, embarazada, abandonada y violada. En la relación dominante-dominado, las oposiciones principales del orden social se encuentran sexualmente sobredeterminadas, ya que la dominación y la sumisión yacen en el lenguaje corporal. Es decir, que si tanto la relación diferencial hombre-mujer como la relación dominante-dominada se establecen en un contexto sexualizado, exaltaría aún más la supremacía masculina y la sumisión de la mujer. Se practican estas relaciones hasta convertirse en un orden pre-determinado que va creando las predisposiciones necesarias para la mujer comportarse de cierta manera. Dentro de estas prácticas, la devaluación de Flor de María causa la devaluación de Roque y viceversa. Para mujeres como Flor de María, Faña, Tránsito y Ramona, se mantienen las predisposiciones, más se dificulta la creación de nuevas disposiciones. Pero estas disposiciones no resuelven su miedo a quedar solas y

cuts us off, which marks the end of the visible and the beginning of the downward tilt into darkness" (547).

¹¹⁶ Roque es un sujeto vacío y ausente que se descubre poderoso según va controlando su mirada y captando el secreto de la belleza de Flor de María. En su artículo "The Performative Dimension of Surveillance", Reginald Twigg nos habla de la objetificación de la otredad al otro lado de la rendija: "Objectification is simultaneously a sexual and political act whereby the Other is rendered naked and vulnerable in the performance of the gaze. As passive objects offered up to the transcendent gaze, a gaze that invades the most private and vulnerable moments, Others are put on display and visually consumed...Surveillance, then, imagines Otherness in the nude, offering it up for political, social, and sexual consumption" (Citado en Olson, *Visual Rhetoric* 33).

desvalidas. La mujer, está entonces condenada a participar en la violencia simbólica de género y a no fallar en seguir lo prescrito por estructuras y agentes dominantes.

El *habitus*, productor y producto del mundo social, opera a base de esquemas internalizados que se van adquiriendo a través de disposiciones y de la ocupación duradera de una posición en el *campo*. *Tierra adentro* y *La gleba* son testimonios de la *hysteresis* patente en la sociedad puertorriqueña a comienzos del siglo XX, una condición producida por el cambio de posiciones y de agencias, pero sin la alteración del *habitus*. La red de relaciones que se da cuando se reemplaza lo viejo por lo nuevo, produce identidades que transitan, en movimiento hacia nunguna parte.

Se continúa portando el mismo sistema de disposiciones del régimen anterior mientras van perdiendo terreno y agencia. Ya su *habitus* no es el apropiado para percibir, comprender, apreciar y evaluar su *campo*. Crear nuevas disposiciones les otorgaría cierta legitimidad en el nuevo orden social, pero dentro de un *campo* colonial capitalista les es imposible. Las disposiciones asociadas al *habitus* “hispano”, se convierten en símbolo de complicidad y colaboración con el nuevo poder colonial norteamericano. Quien pertenece a este grupo, vive una desintegración e inmovilidad social y sus *habitus* pierden valor y uso. Estos personajes buscan reacumular las diferentes especies de capital, algunos a través de una buena ética de trabajo, otros por medio de la convivencia doméstica, o como en el caso del tiznao, por medio de la venganza y el asalto. El texto deja

entender que esta reacumulación depende grandemente de la comprensión del tipo de *habitus* valorado en el nuevo campo de poder. Debe ser un *habitus* que maneje e internalice los términos *trusts*, *leaders*, *dollars*, *no admittance* o *antitrust*; un *habitus* que reconozca y se oriente dentro de un espacio con nombres nuevos de calles; pero a la vez, un *habitus* que le permita funcionar aún en código de zarzuela o de décima, en una pelea de gallos, en un baile de bautizo o en una competencia de trova.

El hacendado arruinado ya no tiene posición que ocupar, el jornalero debe emigrar y proletarizarse, mientras que la mujer se encuentra al borde del abandono y funcionando bajo códigos machistas para poder relacionarse y sobrevivir. En el caso de las élites, éstas buscan crear un discurso que medie entre el pueblo en crisis y el gobierno norteamericano y posicionarse en espacios claves dentro del *campo* de poder. Lo que a simple vista se entiende como el seguimiento de un protocolo en esta competencia por el poder, en realidad es un sistema complejo de coacción y complicidad que resulta para unos, necesaria para la reformulación de un *habitus* apropiado para la modernidad puertorriqueña, mientras que para otros, es destructiva. “Eran así. En vano hubiera sido tratar de arrancarlos de aquella triste servidumbre. Infelices bestias de carga, llevaban dentro de si la resignación de aquella vida inhumana, como herencia atávica de los primitivos, que en el progreso había respetado, impotente para destruirla. Era la gleba, la gleba cambiando de dueño, atada siempre a los dominios...” (*La gleba* 175)

Un barco en el horizonte.
Punzándome, la ansiedad.
En la lejanía, un monte.
Junto a mí, la soledad.

Canción marinera, Evaristo Ribera Chevremont

“The status of ‘native’ is a nervous condition
introduced and maintained by the settler among
colonized people *with their consent*”
Sartre, Preface of Fanon’s *The Wretched Earth*

3.0 MODERNIDAD Y ANSIEDAD EN *MANCHA DE LODO*, DE JOSÉ ELÍAS LEVIS

3.1 Ponce: La capital alterna...y nerviosa

Ya para mediados del siglo XIX, Ponce, el municipio más rico de la Isla, disfruta de una singularidad cultural con la cual se identifican aun hoy los ponceños. Ponce, conocida como la ciudad señorial, o la capital alterna, va experimentando un crecimiento poblacional y transformándose de manera distinta a San Juan. Su separación geográfica de la amurallada San Juan, el flujo poblacional (tanto de otras partes de la Isla, como del mundo), más la desconexión económica y social le facilita a Ponce ganar terreno en el desarrollo económico y cultural, fenómeno brillantemente recogido por el sociólogo e historiador Ángel Quintero Rivera. El urbanismo de Ponce se debe irónicamente a las relaciones con la creciente ruralía que lo circunda, a los procesos de producción y exportación, y por la creación de una nueva clase hacendada y obrera. Dicho crecimiento económico facilita un despliegue arquitectónico urbanístico rápidamente incrementado por edificios y residencias.

La capitalidad de San Juan contrasta en aquel entonces con la de Ponce de muchas maneras. San Juan se impone y oficializa con el coloniaje español y con la iglesia, mientras que Ponce es orgánico y surge con la integración y la

oficialización de una ciudadanía rural-urbana. La clase hacendada, la cual desarrolla algunas contradicciones con el régimen español, encuentra un ambiente de crecimiento económico, político y cultural en Ponce. Se da en este nuevo espacio autónomo y cívico una afirmación puertorriqueña que se contrapone a la peninsular de San Juan. El hacendado encuentra tierra fértil para fecundar su gran familia rural (siempre y cuando él reclame su paternidad, algo que examinaremos más adelante). Acompaña tal crecimiento urbanístico la fundación de periódicos, teatros, partidos políticos, y una arquitectura icónica que le da representación a los diversos estratos sociales.

Ponce se convierte en una suerte de "ciudad de las luces": moderna, especial, señorial, ruidosa, celebratoria, perfumada, electrificante y a la vez coqueta. Es la ciudad desafiante que también se ve marcada por la miseria, vista claramente en los enclaves de pobreza, en el desempleo, en las desigualdades, en la pestilencia, en la violencia y en los vicios. José Elías Levis, en su novela *Mancha de lodo* (1903), registra un nuevo sistema de sensaciones que se gesta con el crecimiento y transformación de Ponce y con el nuevo régimen norteamericano que trae su propia retórica de producción y consumo. Ya para el 1899, Elías Levis había publicado *El Estercolero*, que según la investigadora Estela Irizarry, fue la única novela publicada ese año y la última del siglo XIX en Puerto Rico. En el 1901 publica una segunda edición titulada *Estercolero*, haciéndola una novela que construye puente entre ambos siglos.

Las nuevas sensaciones de la ciudad llegan a los personajes con tal fuerza que los pierde en un mundo de luces, sonidos, olores y emociones. Se respira un

espíritu de desconfianza y un “rechazo de compromisos entre la muchedumbre.” Ante el desencantamiento respirado y agudizado por el paso del huracán San Ciriaco, se produce un rencantamiento del espacio y de la sociedad, creando un nuevo imaginario mediante los productos culturales recién incorporados. Elías Levis promueve un tipo de “iluminación” o un despertar social. Pero ese despertar viene con un precio: la ansiedad. Los personajes de *Mancha de lodo* se caracterizan por su estado de inquietud, de alerta, de zozobra y de impotencia ante un peligro posible de la nueva experiencia urbana. La ansiedad llega ante la ruptura de la tradición, ante el miedo de romper el modelo de éxito que Ponce había seguido, que es motivo de frustración para la ciudadanía. Se estimula el consumo, pero se pierden empleos, se adaptan nuevas formas de respetabilidad y honorabilidad, pero se humilla a los grupos marginados. El ponceño en la novela se deslumbra con ansiedad por luces que opacan sus orígenes y que resaltan las desigualdades. Se gesta una modernidad en la cual el ciudadano debe depositar su fe en un futuro en donde los problemas humanos serán resueltos a base del trabajo, la ciencia¹¹⁷ y el capitalismo.

Con lo alegre, movedizo e inquieto que lo presenta el autor, Ponce padece de sensaciones típicas de lo que Taussig denomina un “sistema nervioso,” por lo tanto, inestable e irritado, algo que la primera línea de la novela ya invita a leer: “Al anochecer, Ponce recobra la alegría del movimiento. A lo largo de la calle que atraviesa la ciudad como un extenso boulevard, un camino tortuoso casi siempre

¹¹⁷ Ponce llegó a disfrutar de actividades e investigaciones científicas, que benefician grandemente su producción agrícola e industria exportadora, como el autor mismo lo comprueba: “No queda todo allá, bajo los pardos terrones de cementerio. Se necesita ir más lejos; investigar, ya que el siglo invita a la investigación, ya que todo convida al análisis.” (152)

lleno de polvo, el ir y venir incesante parece un centro de vida animado y nervioso.” (1) Taussig mantiene que el sujeto colonizado sufre de un desorden psicosomático manifestado de diversas formas, como resultado directo de la experiencia de la colonización. Las condiciones nerviosas que padecen los personajes son causadas por redes invisibles de poder. La invisibilidad de la autoridad vigilante y el sometimiento del cuerpo social ponen a la sociedad nerviosa en un “estado social de contradicción en el cual uno pasa espasmódicamente de aceptar la situación como si fuera normal sólo para sentir luego el impacto del pánico o el choque de la desorientación por algún incidente, rumor, espectáculo, algo expresado o algo callado...”(34). Dentro del marco histórico de *Mancha de lodo* chocan los símbolos capitalistas norteamericanos y los precapitalistas del campesino que acaba de realizar su rito de paso hacia el proletariado. La armonía se ve interrumpida, por ejemplo, cuando se ve llegar algo nuevo a la ciudad: “la primera iglesia presbiteriana¹¹⁸ se alza allí silenciosa y como aislada en aquel principio de ciudad desordenado y poco bello; notas inarmónicas que no emocionan al viajero que llega, algo que se confunde pesado y antiguo con los jardines ingleses a la orilla de la vía.” (5) La presencia estadounidense¹¹⁹ se muestra amenazante y sigilosa y promete atentar contra la armonización de la cual ya Ponce disfrutaba.

¹¹⁸ El narrador se topa aquí con probablemente el único instante donde se siente de forma directa la presencia norteamericana. Según el trabajo investigativo de Samuel Silva Gotay, la primera iglesia presbiteriana se funda en el pueblo occidental de Mayagüez en 1906. En *Protestantismo y política en Puerto Rico, 1898-1930: hacia una historia del protestantismo evangélico en Puerto Rico*. San Juan, P.R: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997. Print. (135)

¹¹⁹ Según Estelle Irizarry, ya para el 1873, los Estados Unidos habían establecido una congregación anglicana en Ponce. *La voz que rompió el silencio: la novelística singular de J. Elías Levis en Puerto Rico post-1898*. San Juan, P.R: Ediciones Puerto, 2007. Print. (33)

3.1.1 *La ansiedad de la pérdida*

Detrás de las carcajadas, de los murmullos, de los cuchicheos, existe todo un sistema binario de opresores y oprimidos, poderosos y desposeídos, de centros y márgenes. Y es que Ponce, con su proyecto de nación alterna, es de naturaleza hegemónica y patriarcal. Las relaciones de poder se dejan entrever, cuando se hace mención, por ejemplo, de la opresión femenina a través de la moda del corset, ya que la elegancia y la admiración de la mujer bien acomodada vienen con el precio de la objetificación. Sofoca la “integración estratificada” (Quintero Rivera), la transformación de la economía, la convivencia falsa entre individuos de diferentes razas y estratos sociales, el progresismo y a la vez la incertidumbre sobre quienes forjan el progreso: “Ponce representaba, pues, más que ningún otro entorno social del país, los logros, tensiones y contradicciones de una emergente cultura nacional señorialmente hegemonizada.” (*Ponce: La capital alterna* 91) Sofoca lo indecible, la nueva presencia norteamericana, la cual no se sabe si aceptarla o rechazarla (asumiendo que existen dichas opciones). Aunque los personajes habiten el “siglo de la emancipación”, no se vive la libertad. Se debe considerar que todo esto está funcionando bajo un marco colonial que con el traspaso de régimen, Ponce como “capital alterna” se encuentra bajo amenaza.

El intercambio ansioso y sensual se da entre el cuerpo de la “criolla bien modelada” y el cuerpo de la mercancía, o sea, entre el cuerpo femenino y la ciudad de Ponce. El paseo por la ciudad equivale al paseo visual por el cuerpo “a la moda” de la mujer ponceña:

Es Ponce, que tiene alientos de mujer, resuello de hembra; es la ciudad que ríe con carcajada franca y vigorosa; mujer que no oculta su descoco, que no finge ni

miente. Hay en ella algo de sublimidad gráfica; dominio de matrona de carnes sonrosadas y boca que amasa besos y carcajadas. Es la ciudad de nervios; hembra que acaricia o insulta; mujer de guante que abofetea con mano de baladrona. (*Mancha de lodo* 6)

Este es el protagonismo de la sociedad civil y burguesa que era Ponce en aquel entonces. La “ciudad de nervios” sigue haciéndole frente a toda adversidad y ajustando su corset, aunque la sofoquen. Se ve espléndida en su magnificencia, conectándose a la forma del cuerpo femenino, pero también hallándose sin forma en todas partes. Causa admiración y terror, asombro y reverencia. Sea belleza o sublimidad, la ansiedad se vuelve una experiencia estética¹²⁰. Lacan dice que la ansiedad o angustia “no es sin objeto” y quien la experimenta se encuentra bajo un efecto de amenaza oculta pero presente de perder su “objeto.” La ansiedad llega a *Mancha de lodo* por la posibilidad de la ausencia, por el temor de perder lo que con tanto esfuerzo la ciudadanía ha logrado: Ponce. Subliminalmente, Elías Levis encuentra cierto placer en la pérdida que sufre Pucha: “Estaba bella así, caída, como arrojada a aquel rincón donde había ido a buscar compañía y valor, pálida, y los labios sin el carmín de la vida.” El placer por lo subliminal es parte de la experiencia estética del autor, lo que le produce una de sus tantas ansiedades a discutir más adelante.

3.1.2 La ansiedad risible ante la modernidad

En su afán de fundar nación cultural, el escritor puertorriqueño se ha obsesionado por su sentido de pertenencia y ha buscado incesantemente entre

¹²⁰ En su texto *Aesthetics of Anxiety*, la investigadora Ruth Ronen propone dicho proceso: “Anxiety marks the limit of the principle of pleasure, thus marking the possibility of the desiring subject to ‘desire highly,’ just as displeasure serves as the limit of pleasure, thus marking the possibility of the subject of judgment to judge aesthetically.” (7)

diversos dispositivos políticos y capitalistas—yacentes en el discurso identitario de los partidos políticos en la Isla—el que mejor se reanime en el escenario de la puertorriqueñidad. Ya sea risible (Rubén Ríos Ávila) o insoportable (Arturo Torrecilla), la ansiedad la localizamos literariamente en la Generación del 30, donde la intelectualidad está obsedida con el “¿Quiénes somos, cómo somos?” de Antonio S. Pedreira. Enrique Laguerre, por ejemplo, lucha por no dejarse “absorber por la frenética ansiedad de adquirir cosas.” Podemos seguir retrocediendo el reloj y encontrar a un Manuel Zeno Gandía preguntándose a finales del siglo XIX: “¿Habrà quién no comprenda el dolor en el semblante de un niño? ¿Se podrán desconocer el espanto, el miedo, la ansiedad, dibujados en su cara?”¹²¹ En el caso de José Elías Levis, se divisa una ansiedad narrada entre siglos, entre colonias, entre el desencanto y el re-encanto, lo público y lo privado. Su transición lo lleva en su novela, *Mancha de lodo* (1903), a pasear los espacios urbanos, y a tener sus encuentros y desencuentros con la luz, con la multitud, con la desigualdad y con la velocidad; haciéndolo participe de lo que llama Baudelaire la “conmoción de lo moderno.”

Es frecuente asociar la ansiedad (Heidegger¹²² y Freud¹²³) con la modernidad¹²⁴, por el sentido de omnipotencia del ser humano y por los peligros

¹²¹ *La charca*, 103.

¹²² Heidegger apunta: “Doubt and despair on the one hand, blind obsession by untested principles, on the other, conflict with one another. Fear and anxiety are mixed with hope and confidence.” (1956, 90-1, edición bilingüe)

¹²³ Freud afirma lo siguiente: “Men have gained control over the forces of nature to such an extent that with their help they would have no difficulty in exterminating one another to the last man. They know this, and hence comes a large part of their current unrest, their unhappiness and their mood of anxiety (SE 22, 198; FS 9, 270)

¹²⁴ La modernidad es entendida aquí como el periodo de dramáticos cambios socio-cultural e intelectual apoyados en la ciencia y la razón, resultando en la transformación de todos los aspectos de la condición humana.

que ésta misma omnipotencia trae consigo. El Puerto Rico de Elías Levis padece de múltiples ansiedades: la provocada por el traspaso colonial del 98, la que produce San Ciriaco en el 99 y la que trae por defecto la modernidad. En cuanto a la fuerza de naturaleza colonial, la cual es innombrable en el contexto de *Mancha de lodo*, se logran mantener las jerarquías, cosificar el individuo, borrar identidades, instar la violencia (la simbólica y la real) y apagar sentidos de pertenencia. El paso de San Ciriaco, huracán de categoría 3 y con vientos de hasta 150 mph, sacude la isla, causándole la muerte a miles de personas y a la industria cafetalera (una que apenas pasaba por un segundo auge económico). Coincide la llegada de una modernidad inspirada en una matriz universalista y en una producción capitalista periférica, la cual arrastra consigo sus promesas, su máquina de deseos, su brillantez, su violencia y su nuevo mapa geográfico.

Simmel, quien publica “Las grandes urbes y la vida del espíritu” el mismo año que sale a la venta *Mancha de lodo*, argumenta que la vida moderna se ve repleta de nuevos estímulos que ocurren en diversas frecuencias e intensidades, los cuales alborotan los nervios a altos niveles de reactividad. Con el tiempo, según él, estar expuesto a esta reactividad crearía una sobrecarga sensorial. Para Simmel, lo que caracteriza la vida moderna es “el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas.” (247)

En *Mancha de lodo* nos desplazamos en un mundo urbano, asfixiante y alegre, donde la existencia de los habitantes fluctúa entre el movimiento y la inquietud, sin poder encontrar un término medio en donde apoyarse. Aunque

manifestada de variadas maneras e intensidades, a todos los personajes atribula la misma nerviosidad, una producida por crisis de representación. El sociólogo Arturo Torrecilla define la ansiedad de la siguiente manera:

En el momento en que cada civilización percibe como insoportable la participación en los modos de su propia representación, de su administración y su convivencia, ya sea porque resulta trilladamente unidimensional o porque no ofrece espacios para la singularización y las diferencias, esta rezuma un excedente de discursos del enfado, así como las camadas cuyos gestos no coinciden ya con los buenos modales de sobremesa de esa civilización. (12)

A los personajes de Elías Levis se les hace insoportable la situación del desempleo, la higiene, la prostitución, el alcoholismo y la violencia domestica; convirtiéndose en seres nerviosos que buscan líneas de fuga que les permita salir de la sofocación que les produce la ciudad. Como puertorriqueño, tanto como sujeto colonial censurado y como consumidor, el autor acepta una situación de violencia y de opresión sin más remedio que aceptarla como normal y no contestataria¹²⁵. Como ponceño, lucha por mantener su estado de capital alterna, el cual ha disfrutado desde mediados del siglo XIX de cierta autonomía y de cierto enriquecimiento cultural y económico. Ya para entonces, el gobierno norteamericano tiene predilección por San Juan en asuntos oficiales y Ponce brega para mantenerse como “baluarte irreductible de puertorriqueñidad.” (Díaz Alfaro) *Mancha de lodo* anatomiza el sistema nervioso creando conexiones entre la inquietud mental y el dolor físico. La sospecha, la genética, la violencia y la censura regulan el cuerpo y lo ponen nervioso. Una de las formas a las que acude

¹²⁵ Nos dice Benjamin: "La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el «estado de excepción» en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda." (*Discursos interrumpidos* 182).

el personaje para reconocerse en su cuerpo regulado es el movimiento dinámico de la risa, elemento esencial en la novela.

La risa, al igual que Ponce, se sistematiza y quien padece de ansiedad se convierte en ser risible. A través de ella, la experiencia moderna llega a ser intoxicante e hiperestimulante, lo que apoya la postura de Platón, quien señala en el *Filebo* que “la risa es, en suma, un vicio” (48c). En momentos, Elías Levis hace de la risa un acto cortés, en otros, es despreciativa y en gran parte de las veces, irónica. Puede también acompañar la sed de venganza, como en el caso de Rosaura, amiga del personaje de Pucha: “...estoy dispuesta a reirme de todo y burlarme de las cosas de los hombres. Ya me pagarán ellos las que pueda cobrar...¡Querer!” (*Mancha de lodo* 114) La risa es también resistencia a (o la negación de) la hostilidad, dar a entender lo contrario de lo que se dice o se vive. Bakhtin¹²⁶ nos habla sobre el poder terapéutico y libertador de la risa, señalando que ante la verdad de la risa hay un poder degradado.¹²⁷ Pucha, quien lucha vanamente por llevar una vida honrada a través del trabajo y el amor, mide su situación y acepta su destrucción¹²⁸ a través de la risa irónica:

La escena era distinta y Pucha no era la muchacha triste, pálida y con la pena revelada en el semblante por el abandono del hombre amado. Se reía en aquella casa, se reía hasta con escándalo...riéndose a grandes carcajadas. Se había iniciado el descenso, la caída rápida y terrible donde se va consumiendo la belleza y se amortajan las delicadezas del espíritu. (121-123)

¹²⁶ La risa puede ser entonces un mecanismo para subvertir la autoridad oficial, ya que “the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly that when seen from the serious standpoint...Certain essential aspects of the world are accesible only to laughter.” Bakhtin & Iswolsky p. 66.

¹²⁷ “Laughing truth....degraded power.” Bakhtin, Michail M, and Helen Iswolsky. *Rabelais and His World*. Cambridge, Mass: M.I.T. Pr, 1968, 1965, p. 92.

¹²⁸ Según Eco, es con la risa que “la situación mide su fuerza: lo que sale indemne de la risa es válido; lo que se derrumba, debe morir.” Eco, Umberto. “Elogio de Franti”. En: *Diario mínimo*. Barcelona: Nexos, 1988. p. 149.

Más tarde continúa:

Así fue cayendo la infeliz mujer. Llegó un día en que pareció haberse agotado en ella, todo resto de pudor, todo fragmento de ternura. Caminaba sobre las calles de la ciudad como una cualquiera, como un trapo sucio que contribuía al montón de la escoria social. Ponce era, para la infeliz mujer pública, sitio de su decadencia, escenario de su desgracia. Ella se reía, se reía de todo como si eso fuese la continuidad de la lección que a tan dura costa había aprendido. ¿Calló por ella misma? (127)

La tragedia se conforma de emociones extremas que se convierten en ansiedad risible, logrando una experiencia estética a través del placer. En ocasiones no se sabe si el personaje actúa como objeto o como agente de la risa.¹²⁹

La autoburla calderoniana se divisa en el personaje de Trampolín, quien fue ebanista en mejores tiempos y ahora se encuentra sumido en el alcohol y la ruina, se mofa de sí mismo: "Borracho estrafalario y trasnochador. Quiso dar algunos pasos y no pudo. Se echó a reír de su impotencia, se reía como un imbécil" (27) La ridiculización irónica de su propio ser le permite a Trampolín alterar y encubrir la realidad. Para Trampolín, reírse de sí mismo es auto-distanciarse y denominarse sujeto-objeto risible. En una ocasión, Javier (novio de Pucha) y sus compañeros se mofan de la tragedia, tanto del ente dominado de la mujer, como también de ellos mismos como sujetos dominantes dentro de una sociedad machista y clasista:

¿No han hecho lo mismo todos los jóvenes celebrando luego el caso entre risotadas en noches de orgía juvenil cuando el licor baila en las copas y se cuentan los casos, las víctimas que se han sacrificado, las chicas que se han prostituido, las citas de amor y las mujeres fáciles; celebrando como nota alegre de la vida, como despojo de la algazara mundanal; relato de carnicería humana donde ruedan y se

¹²⁹ Como apunta Kurt Spang: "La risa es un fenómeno psicosomático en el que están implicados simultáneamente los afectos, la razón y las sensaciones. Se considera fenómeno colectivo, es decir, la risa es una de las exteriorizaciones fehacientes de nuestra condición de ser social [...] para captar una situación risible se precisa de lo que comúnmente se suele designar como sentido del humor o sea, la capacidad de identificación de lo risible y de distanciamiento del contexto en el que se produce; [...] aptitud de autocritica de los individuos, en la disposición del hombre a reírse de sus imperfecciones." (141-142)

mezclan cartas salpicadas de perfumes, cabellos de mujer, pedazos de cintas y pedazos de honra. (67)

En medio de ese ambiente burlón y gozoso yace una escena tragi-cómica que celebra la modernidad brutal y la degradación de la sociedad. La tragedia impulsa la risa cuando los nervios ya están demasiado tensos y las emociones sobrecargadas. Como ya señaló Spang, la risa es una manifestación compartida de nuestras relaciones afectivas sociales y tiene la habilidad de canalizar y darle forma a las emociones que estas relaciones generan.

La multitud es entonces objeto y sujeto de la risa trágica: “Veía una humanidad que llora y una humanidad que ríe; para unos demasiado, y muy pocos para los demás; carcajadas arriba, hambre abajo, y desesperación cuando el trabajo niega el sustento y llegan los amargos días de inquietud y zozobra.” (29) El binarismo, tan presente en la obra revela una risa que combina el dolor y el placer: placentera, porque responde a una espontánea sensación de libertad, a un espacio de poder y de imposición; dolorosa porque hay hambre y supresión.¹³⁰ La risa¹³¹ nos deja saber que la modernidad oculta algo detrás de la alegría y se confunde entre “...oleadas de perfumes, cuchicheos, ruidos y carcajadas, atmósfera cálida que sale de los cafés como algo que arde y colorea los rostros, como vapor cálido que hace sudar a mares; alborotos lejanos, ruidos de coches y campanas y murmullos de algo que vive y se sofoca en la vida del movimiento y la alegría. (5) Bakhtin, quien nos habla desde el espacio de la multitud carnalesca,

¹³⁰ Citado en Alonso, M.N, P Barrenechea, J Cid, D Avalos, P Daza, E Faundez, D Oelker, and G Trivinos. "Habremos De Reír, Nos Alegraremos, Habrá Deleite". Reflexiones Sobre La Risa (Primera Parte)." *Atenea*. (2008): 1-76.

¹³¹ El escritor Arthur Koestler indica que el individuo se ríe ante “la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia o contextos asociativos coherentes en sí mismos, pero recíprocamente incompatibles.” P. 14.

nos indica que la risa le permite al sujeto borrar cualquier distancia jerárquica para acercarse crudamente a su tragedia, exponiéndola y desmantelándola.

En el mundo moderno que nos pinta Elías Levis, hay elementos que no entran en su totalización, ya sea porque sobran o porque faltan. Esos momentos suelen ser, al decir de Rubén Ríos Ávila, cómicos, risibles y absurdos. El crítico acertadamente define el sujeto risible puertorriqueño en *La raza cómica*:

Lo cómico se asocia particularmente a ese momento del movimiento que ya no cuadra, porque se piensa como innecesario. Por eso, se relaciona con un gesto imprevisto de energía, detrás del final esperado del movimiento, se agazapan otros, tendenciosos, impertinentes. El yo quisiera ser cósmico. Al sujeto no le queda más remedio que ser cómico. (12)

La risa es válvula de escape para la ansiedad de la ruina y la incertidumbre. Es expresión de lo indecible, de lo censurado y de lo innombrable. Y no son simples risas, son carcajadas las que expulsa el individuo y que convergen con otros ruidos. En su artículo “Una profecía cómica”, Ríos Ávila apunta que:

Hay algo en la carcajada, esa potenciación alevosa de la risa, que se ríe hasta de la sociología. La gran carcajada, la que hace juntillas con el sublime absurdo de la vida, es un arma que desarma... Hay, cómo negarlo, una vulgaridad exhibicionista y grotesca en la carcajada. Embarazosa, dirán algunos. La carcajada es barroca, tercermundista, resentida, colonial, colonizada, la carcajada es puertorra... (1)

En *Mancha de lodo*, cada personaje conoce bien su precaria situación económica, se comprende sometido a unas intencionalidades que van más allá de su control, va en búsqueda de algo (sin saber a veces qué exactamente). Es una búsqueda que genera deseos, miedos y faltas de confianza en que se logre lo buscado. La risa irónica es una de las formas de demoler el temor.

3.2 La confluencia de sensaciones y la nerviosidad

3.2.1 La modernización y los estímulos

Ponce es una materialización de la modernidad que se abre paso ante—lo que cataloga Francisco Manrique Cabrera como—la “generación del trauma y del tránsito.”¹³² La circulación de vehículos, la electricidad, la concentración comercial en calles muestran la trayectoria de la misma. El autor abre la trama aceptando la realidad tecnológica y pensando con ella. Con la modernización de Ponce vemos un incremento de estímulos externos y unas correspondencias que en ocasiones permiten acceder a la nueva forma de pensar el mundo; pero cuando no, causan desconfianza y ansiedad. Se adaptan nuevos conceptos del espacio, del tiempo a través de los colores y los ruidos que produce la ciudad. La electrificación de la ciudad, el levantamiento de edificios, más los cambios en el transporte y en la música, modifican el ritmo de vida que llevan a la concientización del tiempo. Los horarios de las luces, los tranvías¹³³ y de los relojes, por ejemplo, traen una nueva concepción del tiempo precisado, al cual debe el cuerpo ajustarse. “La gente pasa a pie, camina entre una nube de polvo que levantan los caballos y los coches de alquiler siguen de largo moviéndose a compás sobre un camino. Suena un timbre de alarma, otro punto de luz brilla a lo lejos y otro vagón eléctrico llega zumbando, cruza y pasa confundiéndose otra vez a lo lejos y sonando sin cesar su campana.” (*Mancha de lodo* 2) El tiempo lleva la

¹³² Francisco Manrique Cabrera. *Historia de la literatura puertorriqueña*. Editorial Cultural, Río Piedras, 1969, p. 202.

¹³³ Los tranvías con tracción animal se empiezan a utilizar en Mayagüez, Puerto Rico en 1875. Unos años más tarde, se habrían puesto en función líneas de tranvías con tracción de vapor en Ponce. En un artículo publicado en *Boletín Mercantil* en 1880, se celebra la llegada de la locomotora: “La ilustrada ciudad del Sur que nos precedió en la instalación del acueducto tiene ya tranvía. El viernes 18 por la mañana recibimos este interesante telegrama que agradecemos al caballero que le suscribe: ‘Ponce, junio 17 a las 5 y 30 t. (Recibido el 18 a las 8 mañana) [Al] Director Boletín Mercantil. Gloria a Dios en las alturas; paz en la tierra a los hombres de buena voluntad. La locomotora ha recorrido satisfactoriamente todo el trayecto en medio de demostraciones públicas de alegría.’” (2) “Tranvía en Ponce.” *Boletín Mercantil de Puerto Rico*, 20 de junio de 1880, año 41 (72).

batuta en esta secuencia de eventos, coordinándose con la luz, el polvo, la alarma, los pasos pedestres y los vagones. El autor entrena a la ciudadanía para asimilar los cambios, ponerla al día con la velocidad y sincronización del tiempo y lograr su inserción a la modernidad. Dentro de la experiencia definitoria de modernidad, las sensaciones y la nerviosidad entonces adquieren un nuevo uso para los ponceños: el absorber el shock.

Ponce entonces hereda con el tiempo estandarizado una doble dimensión: un espacio de expectativas y posibilidades y un lugar amenazante y frustrante. “No, no, los tiempos pasan; acuden nuevas emociones; varía el escenario de la vida como el de la farsa teatral; se está frente al peligro, y al porvenir.” (94) Se da comienzo a la hiperestimulación, a un acudir de más emociones que causen la reactividad en los nervios. La hiperestimulación de los nervios, al decir de Benjamin en “On some Motifs in Baudelaire”, es instrumental en la modernización histórica de una sociedad, formando parte del diario vivir.

3.2.2 *El sensorium*

En “The Metropolis and Mental Life” (1903), Simmel nos ensaya la forma en que Benjamin establece la diferencia entre la nerviosidad y el shock y la relación entre ambas nociones, sugiriendo que la conciencia elevada, o sea, la ansiedad de bajo nivel, representa el mecanismo de defensa del individuo ante el shock. Es decir, que mientras mayor sea el factor potencial de shock ante una impresión en particular, más alerta debe estar la conciencia para defenderse ante tanto estímulo y evitar la inercia. (*Illuminations* 163) La experiencia que vive el cuerpo en el espacio urbano moderno resulta drástica, ya que el *sensorium* humano se

abre a un “entrenamiento de tipo complejo.” El *sensorium* viene siendo el mecanismo que emplea el individuo para coordinar sus señales perceptivas (*On some Motifs*, 175) Freud coincide de alguna manera con esta postura de Benjamin en cuanto al uso de la ansiedad para amortiguar el shock. Para el psicólogo, la ansiedad es lo que protege al individuo contra el cantazo, pero también lo que lo lleva al desorden y al trauma, definiendo la ansiedad entonces como la causa y la cura. Sobre la ansiedad y el trauma, Freud señala que: “it must be remembered that in the experiences which lead to a traumatic neurosis the protective shield against external stimuli is broken through and excessive amounts of excitation impinge upon the mental apparatus...anxiety is not only being signaled as an affect but is also being freshly created out of the economic conditions of the situation.” (130). Elías Levis se vale del trauma para evitar lo mejor posible la entrada del pasado¹³⁴ en su narración, porque es preferible olvidar. Volver al pasado implicaría volver a *El estercolero* (1899), a lo estático:

Ellos lo comprendían; otros lo sabían también pero estos sin esperanzas, no aguardando nada de una raza de hombres victimas de males contraído en el pasado, en la actividad falsa como si sólo fuese fiebre nerviosa de un instante para sobrevenir pronto la crisis iniciando de nuevo el indiferentismo, el abandono de la causa cien veces empezada y vuelta a abandonar por indolencia, por inercia, por calentura de decaimiento. (94)

El autor busca purificarse de las manchas que aun tiñen el presente. Además de crear una barrera protectora contra el pasado, el sujeto en *Mancha de lodo* también trata de inmunizarse ante la modernidad, alcanzando unos niveles de conciencia que lo ponen nervioso. Los personajes están conscientes de su pobreza, de su violencia, de que ha habido unos cambios demasiado grandes

¹³⁴ No recurrir al pasado, le resulta tarea difícil a Elías Levis, quien en ocasiones se contradice y lo evoca de forma inevitable. Ver páginas 7 y 99 del texto.

como para poder entender su nueva actitud y disposición. Con sus nervios, el sujeto moderno creado por Elías Levis busca encerrarse en su mundo para no recibir el impacto. La ansiedad aquí no es la noción romántica del lamento, sino el mecanismo de defensa contra el impacto traumático de la modernidad en el *sensorium* humano. Para Benjamin, el shock y la hiperestimulación tienen un impacto positivo y potencial, ya que proveen el estímulo para un despertar de los sentidos a nivel físico y psíquico. Esta “crisis de percepción” lo que logra es una re-imaginación del *sensorium* y, por ende, una reconfiguración de la experiencia humana de “estar en el mundo.”

3.2.3 La ansiedad como experiencia estética

El *sensorium* humano es sacudido por la fuerza de la estética. El término *aisthetikos* se define en la antigüedad griega como lo perceptivo a través de las sensaciones, teniendo su origen no en el arte sino en la realidad material y corpórea de la naturaleza. La estética entonces es la toma de conciencia a través del *sensorium* corporal. Como aparato sensorial (que incluye el sistema nervioso), el *sensorium* comienza a albergar en *Mancha de lodo* experiencias sensoriales como la interacción (sinestesia), la inhibición (anestesia), la excitación (hiperestesia), además de nuevos modos de movimiento (kinestesia). Enfoquémonos por el momento en las sensaciones sinestésicas y las kinestésicas que se dan en la novela para dar cuenta de cómo el autor juega con los sentidos y provoca la inquietud.

El movimiento que se siente con el viaje de la luz, el sonido de los autos, el polvo que levantan los carruajes, el murmullo, la carcajada, la manoseada, el

estrujón y con la vocinglería de la masa forma una colectividad de impresiones. Este exceso de estímulos contribuye a su vez al incremento de una sociedad nerviosa. Mientras que el viento se encarga de cargar los ecos, de extender los rumores de la música y de retumbar el ruido de las bicicletas, el sujeto se encarga de asimilarlos sensorialmente. La luz, el movimiento, el trabajo y la vida son sinónimos en *Mancha de lodo*, por lo tanto, adquieren la misma importancia e intensidad en su manifestación. Veamos qué pasa cuando el derrame de luz se hace difícil de contener y por el *sensorium* humano:

Todavía, a la derecha, como dos montones de piedra alineada, se levantan los edificios de los inundados el 8 de Sbre. de 1888; dos caserones de puertas numeradas atestados de gente. Sobre la ancha acera de ladrillos alumbrada de luz eléctrica, que sirve de plazoleta, la gente pobre que vive en esos edificios se pasea en las noches de estío, en las noches sofocantes, cuando el calor marea. Más adelante, en la misma línea, la estación de los tranvías eléctricos hierve toda llena de luz blanca, que cae a chorros sobre las oficinas, el camino, el patio, el salón de máquinas como aliento blanco del trabajo, como hoguera de la ciencia queriendo que, al disipar las tinieblas en que sollozan los pobres como sudario de agonía ignorada, se alumbre su miseria menos tremenda cuando hay luz.” (4)

La escritura del autor refleja su necesidad de encontrar nuevas formas que correspondan con la naturaleza móvil de la experiencia urbana en Ponce, en particular, el desplazo de la luz. Es una escritura realista en el sentido de que cuenta una realidad cotidiana, pero esta vez viene cargada de impresiones y estímulos positivos y negativos. Se recibe la modernidad para no tan sólo adorarla, sino también para cegar y enajenar a la gente de los problemas sociales y económicos que agobian al país. Por medio de la sensación sinestésica, Elías Levis sigue marcando su vínculo con la realidad.

La sensación, o la toma de conciencia de la percepción del estado o condición de un cuerpo, de sus partes o de los sentidos, es también conmoción

intensa que puede tomar lugar colectivamente en el “hormiguero nervioso”, en el sentido de que comparten aquello que “causa sensación”, en este caso, la modernidad¹³⁵. A los personajes se les mezclan las sensaciones percibidas a través de sus sentidos, creando una textualidad sinestésica que produce la experiencia estética que busca el autor. Sobre la lógica del sentido, Ramos nos dice que es “profundamente fragmentaria, desjerarquizadora, constituida por una acumulación de *fragmentos de códigos*, en que los lenguajes se sobreimponen, yuxtaponen o simplemente se mezclan, con discursos de todo tipo y procedencia histórica imprecisable.” (229) Se gestan entonces nuevos significados para expresar la no-naturaleza de una cosa, porque los ya creados por la máquina capitalista no le son suficientes para lidiar con “aquel montón de deseos” (9).

En un imitar de los sistemas de producción modernos, el autor recurre al uso de todos sus sentidos y de todas las artes para lograr una inteligibilidad con la máquina. Aníbal González señala que los literatos de la época se valen de la “máquina semiótica” para contrarrestar la máquina capitalista: “The *modernistas* thus created a ‘semiotic machine,’ a system of rules and stylistic conventions governing *modernista* writing that ensured the production of poetic texts of consistently high quality.” (6) Esta máquina semiótica reconfiguraría el *sensorium* humano necesario para asimilar la sociedad. Se haría una toma de conciencia y el shock sería reemplazado por la ansiedad.

¹³⁵ La investigadora Jenny Bourne Taylor se percata de que la sensación toma un giro diferente con la modernidad: “When critics self-consciously referred to the 1860s as an ‘age of sensation,’ they meant...that the word encapsulated the experience of modernity itself—the sense of continuous and rapid change, of shocks, thrills, intensity, excitement.” (3)

El Ponce ilustrado por Elías Levis muestra como el desarrollo de la vida urbana a comienzos del siglo XX lleva al lector a observar los efectos de estímulos externos en el interior de los personajes, quienes se ahogan en sus propias percepciones de una ciudad que se moderniza ante ellos, tal como los “preludios de piano que se mezclan a la loca sinfonía de la carretera, al ir y venir de las gentes que pasan en los coches cantando a los gritos de los vendedores de helado y al sonido de las campanas de alarma de los tranvías.” Uno recuerda el simbolismo de Verlaine, de la valorización del sonido y del ritmo, de la metáfora que cultiva Mallarmé, y de las sinestesias de Baudelaire y Rimbaud, a la hora de entender la narrativa de Elías Levis y su sistema de correspondencias.

Entonces se ve la línea de alegres viviendas llenas de claridad a ambos lados del camino, y las ruedas de los coches al deslizarse sobre el cascajo, se mezcla su ruido al de los cantos de la gente sentada a la puerta de sus casitas y al golpe sonoro y seco que sale de la fábrica de hielo, un chalet suizo pintado alegremente que por sus ventanas bajas de cristales deja ver el vapor que se escapa de la máquina. (3)

Hay una valorización del ritmo y el sonido que se aprecia en la personalización de la arquitectura modernista y de las invenciones tecnológicas. La sinestesia crea una hiperestimulación, la cual aumenta el nivel de ansiedad. Las correspondencias más percibidas en *Mancha de lodo* se dan entre la luz, la arquitectura y la música.

3.2.4 La iluminación profana

La metáfora de la iluminación, desde tiempos antiguos, adquiere una interpretación que ha representado el acercamiento a Dios (Platón). En términos bíblicos, “alumbramiento” es sinónimo de nacimiento, y “dar a luz” es salir del

vientre oscuro al mundo, o sea, a la luz. Se ha interpretado además como el conducto que nos lleva a conocer la realidad natural de las personas, las cosas y los eventos. De la magia de la luz natural, se pasa entonces a una interpretación utilitaria cuando ésta llega artificialmente en el siglo XIX. La luz entonces se asocia a la modernidad capitalista, a la prolongación del día, a un nuevo ciclo laboral que se vuelve continuo. Elías Levis en su novela nos muestra la presencia excesiva de una luz que ilumina, despierta e inicia “la obra de regeneración...la obra de libertad...la obra de iniciación.” (101) Ponce desde lejos se divisa con un “nimbo blanco” que bien puede visualizar su sobrenaturalidad y misticidad irradiante, o su determinismo, el cual encierra al ponceño en su destino (ya sea paradisiaco o infernal).

Parte del proyecto alterno de país de Ponce, es de procrear una ciudadanía iluminada y de gran notabilidad mundial. La electricidad en específico nutre la modernidad en la novela y viene siendo la “iluminación profana” de Ponce. Vista a ojos de Benjamin como una iluminación de índole materialista, la “iluminación profana” consiste en “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución” (“El surrealismo” 58). Es un despertar que requiere la presencia de tipos “iluminados” a lo Benjamin, los cuales se pueden asociar a los personajes: “el lector, el pensativo, el que espera, el que calleja” (59) Ponce siente la inquietud de ser notado, de tener a sus iluminados que inicien la revolución, específicamente la revolución obrera. Pero dicha revolución exige agitación y acción social. El movimiento basado en tensiones causa una sofocación de la vida, pero a la vez, la

vida se convierte en algo sofocante, mostrando así una situación inquietante y paradójica que se va cuajando en Ponce.

La luz aquí posee una significancia de talla arquitectónica, pues es parte de la conformación de Ponce y de la experiencia urbana que vive el puertorriqueño¹³⁶. No tan sólo se amplifica la luz con la arquitectura, sino que también se perpetúa. La modernidad tiende a representar una resistencia a la noche, a esas horas menos saboteadas del día en donde el individuo regresa a su estado natural humano. En principio, parte de los personajes pueden todavía conciliar el sueño. De hecho, cuando único se palpa tranquilidad en la novela es en las noches, cuando se apagan las luces:

La noche es tranquila, serena; una noche de los trópicos después que la atmosfera fresca parece que confunde en ella el resuello de la humanidad que duerme. Sobre aquellos tranquilos hogares caía el silencio, el misterio, la tregua; el reposo que hace recuperar las fuerzas para volver al amanecer, al eterno vigor de la vida bajo el sol que alegra y vivifica. (34)

Como parte del proyecto civilizador de Ponce, el movimiento se debilita y las voces se apagan en horas fijas. El dormir y despertar empiezan a regularse de nuevas maneras, formando un paradigma que nos ayuda a comprender las relaciones de poder de los innombrables que poseen la ciudad. Ya más tarde, vemos que Ponce ya no puede conciliar el sueño:

Allá abajo, la fábrica árida inundada de luz pálida que caía sobre las oficinas, sobre las máquinas de miembros de acero que brillaban bajo las lámparas, golpeando, mezclándose al ruido de la correas que resbalaban sobre las poleas; al choque de las piezas relucientes como si un agente extraño agitase las pesadas masas hechas a oscilar en labor nocturna, en trajín silencioso durante la noche para dar su aliento, su luz alegre, su lámpara de progreso. Era la ley del trabajo, la labor silenciosa que ilumina los talleres, las fábricas, las oficinas, el hogar; la ley

¹³⁶ De hecho, el sociólogo urbano Scott McQuire, define la luz como una arquitectura no material: "Electric light not only illuminates the city, but changes the nature of urban spatial experience, creating oneiric 'night cities' in which architecture seems to come alive." (132)

eterna dando vida, dando su beso de luz cayendo a chorros sobre los humanos como si siempre debiera vivir sobre la tierra, la blanca hoguera de un día eterno y la ley eterna del trabajo. (71)

Hay que darle paso a la luz las 24 horas del día. Dejar que se acerque sigilosamente y trastornar el sueño. La hoguera se va haciendo entonces eterna, sofocante, pero necesaria para la sobrevivencia.

Ya que en Puerto Rico se comienzan a resquebrajar las relaciones sociales antes mantenidas entre trabajadores, hacendados y la comunidad rural en general ante la instalación de corporaciones norteamericanas a comienzos del siglo XX. El autor en instantes da espacio a una reificación que pretende entablar nuevas relaciones sociales, sólo que esta vez se darían entre la mercancía y el individuo. Con sus paseos y su rico lenguaje, nuestro *flâneur*-autor no tan sólo registra las vitrinas, las idas y venidas, sino que también las domina. En el fetichismo capitalista, el objeto es tanto significante como significado y las relaciones y las labores humanas quedan escondidas detrás de las relaciones entre los objetos. O sea, la personalización del objeto y la cosificación del individuo.¹³⁷ Ante este encantamiento, Benjamin encuentra una liberación a través de la iluminación profana (afin a la experiencia que en su época se llamará

¹³⁷ Taussig lo define en el contexto de las sociedades que él llama "precapitalistas": El fetichismo que se encuentra en la economía de las sociedades precapitalistas surge del sentido de unidad orgánica entre las personas y sus productos, y esto marca un agudo contraste con el fetichismo de los bienes de consumo de las sociedades capitalistas, resultante de la división entre las personas y las cosas que éstas producen e intercambian. El resultado de esta división es la subordinación de los hombres a las cosas que ellos producen, que parece ser indispensable y poseer poderes propios (*Mimesis* 60-61). Aprovecho esta nota para aclarar que aquí se utiliza el concepto "precapitalista" en sentido relativo. El colonialismo español ciertamente se articulaba al capitalismo mundial, pero dados los residuos precapitalistas que integraban sus formas mercantilistas locales, en comparación con el capitalismo de libre mercado norteamericano, se le puede llamar "precapitalista," en términos comparativos.

"surrealista")¹³⁸ que convierte una experiencia en algo maravilloso por medio de los sentidos, de esa intoxicación que, según Benjamin, produce la pérdida del yo.

La modernidad, la cual tiende a ser vista como carente del mito, la registra el *flâneur*-autor como re-encantadora y mágica. La multitud sofocada tiene su encuentro esplendoroso con la realidad detrás del mito, y el lujo y la brillantez se le hacen accesibles, lo cual es históricamente innovador para Ponce:

Más adelante puede decirse que es el centro de la ciudad, con su hilera de coches a la izquierda, con la antigua calle de Atocha que cruzan los carruajes, las tiendas ardiendo de luz, los cafés y la espaciosa acera llena a esa hora de gente que se agolpa y se empuja; chorros de luz blanca sobre las vitrinas de los cafés atestadas de dulces; las farmacias que exhiben sus escaparates dorados y sus vidrieras llenas de perfumes; tiendas de mostradores de cristal cuajados de figuras de porcelanas, sedas, vajillas ricas que brillan bajo la luz de violeta que suave cae sobre los rostros de dependientes y compradores; grupos de gente moza que ríe a la puerta de las tiendas y restaurants y se apartan y saludan cuando pasa una dama elegante, rígida y prisionera del severo corset; oleadas de perfumes, cuchicheos, ruidos y carcajadas, atmósfera cálida que sale de los cafés como algo que arde y colorea los rostros, como vapor cálido que hace sudar a mares; alborotos lejanos, ruidos de coches y campanas y murmullos de algo que vive y se sofoca en la vida del movimiento y la alegría. (5)

Los signos peligrosos y desafiantes del progreso son aquí estilizados de forma pintoresca. La modernidad se embellece y se maquilla a modo modernista. Tenemos a una ciudadanía que atiende al llamado de la mercancía, uno resplandeciente, perceptible y al alcance de todos. Julio Ramos nos habla de la lógica del fetichismo de la mercancía lujosa:

A medida que la mercancía adquiere vida –en la palpitación erótica, “tibia y suave”–, el consumidor la pierde en su “embriaguez” y pérdida del “ánimo”, ahí

¹³⁸ Rosemont elabora la noción de la “experiencia surrealista”: surrealists have found the *fortuitous encounter* to be an unparalleled igniter of sparks, a lightning rod of electricity, an exchange of electrons, and above all a transmitter of *spontaneous knowledge* and therefore a means of revolutionizing everyday life. All of the experiences that can properly be called surrealists—from mad love to the vertigo of objective chance ... start with encounters. What is a *surrealist experience*? Nothing less than the *direct experience of poetry as it is lived in the moment* [Rosemont’s italics]. (1999, p. 4)

celebradas. Esa es, precisamente, la lógica del fetichismo. Más significativo aún, el fetichismo de la mercancía se representa como experiencia estética. La tienda sustituye al museo como institución de la belleza, y la estilización—notable en el trabajo sobre la lengua— opera en función de la epifanía consumerista. (218)

La ciudad es espacio intoxicante de lo fantasmagórico¹³⁹, de lo que Marx denomina como la “apariencia decepcionante” de la mercancía como fetiche del mercado. La fantasmagoría, es decir, el bombardeo sensorial de las “tecnológicas”, demuestra la potencialidad de lo estético en crear lo anestésico. La realidad visual y sonora que nos narra Elías Levis abrumba e intoxica de diversas maneras, creando un efecto narcótico: “It has the effect of anaesthetizing the organism, not through numbing, but through flooding the senses.” El proceso estetizante aumenta los estímulos sensoriales, lo que activa una anestetización que contrarresta la hiperestimulación (o el shock).

Ramos, quien nos propone que el paseante es observante participe de la modernidad capitalista, habla del privilegio de la vitrina: “...es un objeto que nos remite al consumo, en tanto mediación entre el sujeto urbano y su mundo. Pero a la vez, la vitrina es una metáfora mediante la cual cierta escritura finisecular...autorrepresenta su sometimiento a las leyes del mercado.” (250)

Someterse a las leyes del mercado ponceño, es subordinarse al deseo:

Al frente, la calle de Atocha, ahora calle de Baldorioty, se reduce, es más angosta; la gente se cruza en las aceras altas y a ambos lados sigue la línea de tiendas, almacenes, bazares. En las vidrieras de las tiendas de modas, bajo las bombillas

¹³⁹ Buck-Morss nos define bajo el lente benjaminiano la fantasmagoría y su efecto sinestésico: Las fantasmagorías son una tecnológica. Las percepciones que proporcionan son lo suficientemente “reales”—el impacto que provocan en los sentidos y en los nervios es “natural” desde el punto de vista neurofísico. Pero su función social es, en cada caso, compensatoria. La meta es la manipulación del sistema sinestésico mediante el control de los estímulos medioambientales. Tiene como efecto anestesiar el organismo, no entumeciéndolo, sino inundando los sentidos. Estas simulaciones sensoriales alteran la conciencia casi como una droga...En *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989. Print. (79)

eléctricas, están los sombreros adornados elegantemente, pañuelos de seda, botones de oro, corbatas de lujo, y los transeúntes se detienen contemplando aquel montón de deseos. (9)

El vislumbre de la mercancía recorrida por todos los sentidos queda todo acumulado en el cuerpo femenino, el cual se haya elegantemente restringido y cosificado. He aquí el intercambio fetichista capitalista, en donde se personaliza el objeto y se cosifica el humano. Los sombreros, los perfumes, las vajillas esconden de forma elegante y brillante el mito. El momento de encuentro—o sea, iluminación profana—es aquel instante de vislumbre de la realidad detrás del mito de la mercancía exhibida. Tanto la mercancía como el consumidor se reducen a la apariencia, a meros portadores de imagen (Debord). Ya sea contemplando, comprando o portando la mercancía, el deseo del consumidor siempre sobrepasa el placer que el objeto real le pueda causar. Mientras que la satisfacción que el objeto real pueda dar sea solamente parcial, el consumidor sentirá ansiedad, o sea un deseo de un orden más elevado.

Como parte del intercambio fetichista capitalista, se establece una relación sensual¹⁴⁰ entre el comprador, el dependiente y el producto: “De las tiendas, salen compradoras; damas de sombreros que taconeán la acera, erguidas, irreprochables en elegancia. Es la mujer del país, hecha a manejar con gracia las exigencias de la moda. La criolla bien modelada que ciñe el vestido a las formas y pasa graciosa y tentadora.” (9) La función prometedora y civilizadora de la ciudad

¹⁴⁰ John Matthews, en su texto *A Companion to the Modern American Novel*, nos habla del intercambio sensual entre el cuerpo del comprador y el del objeto a comprar: The spectacle of commodity fascinates because its images take their sensualized bodies (in a kind of optic dialogue) from the sensuality of the possible purchaser...If objects and bodies become sensual, in so far as they are excuses for exchange, their true sensuality lies in their ability to elicit purchase. Money becomes the new sensuality, and bodies are sexual in so far as they mirror the process of exchange. (187)

de Ponce, le exige al transeúnte poner su *sensorium* en función, desear la mercancía, estimularse e inquietarse. Ahora, dentro del contexto de la pobreza y el desempleo que nos presenta Elías Levis, la mercancía que no se pueda acceder por medios económicos es consumible de todas maneras a través de los sentidos¹⁴¹. En una modernidad que se entiende en esta novela como capitalista, el ojo del transeúnte se empieza a condicionar para su consumo (visual o real) inmediato y para su alteración. La inquietud se activa y el deseo se convierte en impulso desestabilizador de la multitud, creando otra ansiedad en el autor.

3.2.5 La música y la arquitectura

Y así como la luz se va integrando al movimiento de la ciudad, también va correspondiendo con la música y la arquitectura. La presencia del cuerpo de bomberos es vital para representar la vida moderna y civil en Ponce. Con la construcción del pabellón principal en la plaza (exhibido en la Feria del 1882 y tres años más tarde convertido en el Parque de Bombas) y con la organización de la primera banda municipal por Juan Morel Campos en el 1883, va tomando forma la modernidad en Puerto Rico. Quintero Rivera apunta que, como institución ciudadana¹⁴², el cuerpo de bomberos se dedicó a proteger a sus habitantes de toda clase de peligro que atentara contra la integridad de la ciudad,

¹⁴¹ Fredric Jameson elabora este punto: “in the commodity age, need as a purely physical and material impulse (as something ‘natural’), has given way to a structure of artificial stimuli, artificial longings, such that it is no longer possible to separate the...primary from the luxury satisfaction in them” (78)

¹⁴² El cuerpo de bomberos es un microcosmo de la ciudadanía diversa, estratificada y unificada de Ponce: “Es importante señalar que el cuerpo de bomberos era una institución municipal que albergaba un encuentro “racial” y de clases, manifestando una integración social (estratificada); pues pertenecían blancos, mulatos y negros; tanto trabajadores asalariados, como, sobre todo a nivel de su oficialidad, ciudadanos de las más distinguidas” familias patricias...” (Ponce: La capital alterna 75)

incluyendo huracanes, incendios e inundaciones. Luis Fortuño Janer, en su *Álbum histórico de Ponce*, nos habla del aspecto heroico del cuerpo de bomberos luego del fuego del 1820: “Ponce los proclama públicamente como héroes...quienes expusieron sus vidas por salvar de las llamas a toda la ciudad. El acto se efectuó en la Plaza de las Delicias, asistiendo el Cuerpo de Bomberos en pleno. Hubo música especial y discursos elocuentes de alabanza...” (citado por Quintero Rivera 82) En *Mancha de lodo*, el cuerpo de bomberos es la mayor fuente de afirmación urbana, dotado de un heroísmo, una musicalidad y una brillantez que juntos, por un lado celebran la transformación del pueblo sureño, y por otro confrontan los cambios avenir:

Ponce ama sus bomberos; les quiere, les tiene cariño; admira sus esfuerzos, aplaude sus victorias y camina tras las brigadas cuando los valientes hijos del trabajo pasean las calles de la ciudad marchando airoosamente a compás de su brillante banda de música. Y en los instantes de peligro, cuando los carros de mangas, los aparatos pintados de rojo, las bombas suenan sus campanas de alarma, los clarinetes y pitos se escuchan por todas partes y el humo del incendio se levanta negro y terrible, entonces toda la ciudad va a ver trabajar a sus bomberos, a verles trepar, valientes, por todas partes, frente al monstruo que destruye, que arruina, que tuesta los rostros que ahoga y abrasa. (154)

Descritos como entes alegres, ligeros y brillantes, los bomberos iluminan, musicalizan y se convierten en custodios de la sociedad y de sus edificios. El eje civilizador de Ponce, con un cuerpo de bomberos y un Parque de Bombas tan icónicos y oficiales, es capaz de ensombrear hasta la presencia y oficialidad eclesiástica (ya típica en las plazas del resto de la Isla), logrando que los ciudadanos depositen su fe, no en los artefactos religiosos, sino en los efectos que producen las edificaciones seculares:¹⁴³

¹⁴³ Quintero Rivera describe la tensión entre lo religioso y lo civil a través de la presencia del cuerpo de bomberos y el Parque de Bombas: “En Ponce, (como en los municipios circundantes de

Es el centro de la ciudad: eminente la plaza de “Las Delicias” que será un magnifico paseo, bajo los viejos arboles medio alumbrada por los focos eléctricos y la elegante farola del centro; a la izquierda, la iglesia católica mole pesada y de paredones lisos, huérfana de arte exterior; a su espalda, frente a la calle, el Parque de Bomberos, alegre, ligero, con sus pabellones salientes y sus puertas y ventanas coronadas de vidrios de colores que brillan bajo la luz eléctrica que cae sobre los aparatos de incendios siempre limpios y relucientes y como si tuviesen el oído pendiente al toque de alarma. (6)

El protagonismo del Parque de Bomberos, imponente musical y arquitectónicamente, reafirma la ciudadanía moderna.¹⁴⁴ La iglesia, de todas maneras, ya no posee su fuerza iluminadora y su simbología no compite con el resto de las edificaciones aledañas. De hecho:

Lo viejo se derrumba. Coronas, cetros, tronos, tiaras; todo el brillo deslumbrador, toda esa fosforescencia falsa, será un montón de escombros. La humanidad no irá a orar a los templos cargados de lujo porque en el dintel de los sagrados obeliscos que alzan al cielo sus agujas como queriendo ascender al infinito, hay miserias, hay carnes desfallecidas que caen al suelo examines, carne hambrienta que se desploma sobre baldosas de mármol frío...” (137)

Se describe una antigua imaginería fetichista, que por un lado se ha admirado y deseado, pero que por otro, ya no despierta la fe, no consuela, no alberga, no

Peñuelas y Coamo), la iglesia se ubica en el centro de la plaza; y en la transformación decimonónica de ésta en una especie de parque que “domestica” la naturaleza a los fines ciudadanos del “recreo”-de las *delicias* del ordenamiento de lo identificado con lo rural para fines del deleite del intercambio citadino”-la iglesia queda subsumida en el entramado de la ciudad. Puede ser **objeto** de mirada, mientras se esfuma su carácter de **sujeto** de mirada al perder la perspectiva que le dotaba su colocación “al margen”. La historia de este proceso ponceño de reafirmación de lo civil es sumamente reveladora: la iglesia va perdiendo incluso su importancia como objeto de mirada, va convirtiéndose en, sencillamente, otro edificio más...” (*Ponce: La capital alterna* 71)

¹⁴⁴ El Kiosko Árabe, edificación mencionada en *Mancha de lodo* que también forma parte de los pabellones de la Feria de 1882, no correría con la misma suerte, pues es demolido años más tarde. El Kiosko Árabe es probablemente el único elemento del pasado que el autor valora, pues alude al Ponce glorioso de mediados del siglo XVIII. Este elemento le da historicidad a Ponce: “En otros tiempos, hubo allí un café oriental; entonces era un sitio elegante con una bella fuente eléctrica en el centro, y la vajilla y los mostradores brillaban relucientes bajo las bombillas de colores...Después estuvo allí solo, mudo como un viejo inservible que su aspecto hace recordar los alegres días de la juventud, silencioso y oscuro sólo servía para que durmiesen sobre su suelo, algunos vagabundos para que algún montón de infelices se acogiesen una noche bajo su techo de cielo azul, o las golondrinas formasen su alegre guarida de conciertos. Ahora está otra vez bello y limpio como en otros tiempos. Es un viejo amigo ponceño digno de ser conservado. (7-8)

redime, no estimula los sentidos, en fin, no ama. Con la presencia del personaje de Pucha—quien en un momento dado siente la urgencia de rezar—se va desarrollando una relación de desconfianza entre la religión y la razón en la que se disputan la creación de Ponce. “La caravana terrestre sufre; asiste a una época en que no se cree ya, en que la fe se acaba; se vive en medio de viejas teorías, de viejos moldes donde forcejea el espíritu humano ansiando conquistar la libertad de las conciencias.” (137) La iglesia con su piso de “mármol frío” y rodeada de una modernidad ensombrecedora y ensordecedora, se encuentra obsoleta a la hora de atender la ansiedad del pueblo; pero además se ve forzada a atender su propia ansiedad ante su muerte. Elías Levis no descarta la creación de una nueva religión y de nuevos templos que le devuelvan la tranquilidad a la ciudadanía, pues la que “estaba al frente de todo; todo pues debía estar bajo su dominio” pierde su magia y se opaca ante la reurbanización del espacio.

De la música civilizadora de la banda municipal del cuerpo de bomberos y del “nervioso repicar de las campanas” de la iglesia, el autor pasa al estruendo continuo de la multitud que la alaba:

De la calle, llegaban gritos y ruidos, murmullos de la vida humana, golpes de carros y pisadas de caballos mezclados a los alegres “eh, eh” de los cocheros. Los tranvías eléctricos pasaban zumbando, llenos de viajeros, y los vagones brillantes de maderas barnizadas, cruzaban entre una nube de polvo sonando siempre la campana, los motoristas. Todo el continuo trajín de la vida; la vida humana, la familia humana obligada a moverse, a agitarse para vivir, empujada a la actividad, condenada a comer, a pisar el suelo y contribuir al progreso uniéndose al esfuerzo de la labor universal donde todo se mueve, donde todo trabaja. (95)

La ciudadanía debe desarrollar su propio *sensorium*, buscar las maneras de filtrar los nuevos colores, de contener el chorro y derrame de luz y llevar el ritmo de vida urbana. Esto requiere de movimientos intensos, del “trajín, pero también de

interrupciones que permitan apreciar los momentos de actividad y percibir el peligro.

3.3. Las ansiedades del autor-flâneur

3.3.1 Vivir entre-siglos, entre-guerras y entre-estéticas

En la obra de Elías Levis hay un compromiso con la realidad social de sus personajes, quienes responden al deseo del autor de libertad y justicia, de formar parte de algo grandioso. El universalismo en Elías Levis no es una simple fuga de la actualidad regida por el régimen colonial norteamericano, sino que opera bajo el proyecto de nación alterna por el cual ha estado atravesando Ponce desde finales del siglo XVIII. Nos referimos a un pueblo que se forja—de acuerdo Ángel Quintero Rivera, en su detallado estudio sobre Ponce—no a través del marco colonial, sino a través de lo ciudadano, de una ideología de renovación social y urbanística moderna, en donde la ruralía agro-exportadora se planta como base de la modernidad.

Ponce, como espacio también de la catástrofe, pasa por un proceso de borradura, con la crisis de las guerras hispanoamericanas, el fuego del 1820, la inundación del 1888, el cambio de régimen colonial y el paso del huracán San Ciriaco¹⁴⁵, eventos que golpean los símbolos históricos de la ciudad. El autor

¹⁴⁵ Elías Levis queda profundamente marcado por los estragos causados por el huracán San Ciriaco, lo que lo lleva a una escritura comprometida y dedicada a las víctimas. La dedicatoria en *El estercolero* dice: “Dedicada parte de su producto a las viudas de los pobres y de los huérfanos en la miseria por el huracán del 8 de agosto de 1899...Cuántos infelices niños hay que no tienen más cuna que los brazos de su madre ni más medicina que sus besos... “A ese pueblo, que conozco sus aspiraciones y dolores, dedico este libro.” En *Estercolero* realiza una misma dedicatoria: “Un huracán terrible paso como una maldición. Devasto los campos, arranco los árboles, destruyo y cuando se alejó su salvaje soplo, el sol sólo alumbró ruinas. Muchas vidas y niños huérfanos lloraban su desgracia y su miseria. Para ellos escribí *Estercolero*.”

aprovecha el calor y el *momentum* para impulsar su escritura y concebirla como un producto cultural capaz de aliviar el dolor colectivo y de convocar el esfuerzo ciudadano para levantarse. Elías Levis también toma ventaja de estos espacios de borradura, no para encontrar su historia, sino para crearla en base a un presente cambiante y un futuro prometedor. *Mancha de lodo* no se apoya en el pasado telúrico, sino que exhorta el olvido, y qué mejor que una modernidad capitalista como telón de fondo para olvidar de dónde provienen las cosas y las manos que las elaboran. El autor tiene la gran empresa intensa de crear ruptura con el orden premoderno.

El tiempo de su vida es acelerado y comprimido, lo que causa impacto fuerte en su narrativa. La venida del telégrafo, el ferrocarril y las tecnologías agrarias imponen una nueva percepción del tiempo, de la comunicación y del espacio geográfico. La prensa representa junto a estas tecnologías, otra vara de medir el poder y el control capitalista, que como señala Julio Ramos, “fue una condición de posibilidad de la modernización y la reorganización social que caracteriza al fin de siglo.”(96) Como cronista para los seriados *El Obrero*, *El Boletín Mercantil*, *El Heraldo Español* y *la Democracia* le permiten no tan sólo convertirse en reflector y coleccionista de imágenes, en fijador de lo fugaz; sino también crear nexos filiales con su audiencia, crear una identidad del *nosotros*. En un espacio en donde se pierden las filiaciones políticas y biológicas, Elías Levis incita a la fraternidad proletaria. La relación entre el obrero y la tecnología es ambivalente, pues por un lado, en Puerto Rico se elogian las nuevas máquinas,

particularmente los redactores de periódicos y los obreros, ya que la idea de progreso está ligada fuertemente a la industrialización. Por otro lado, el proletario expresa su experiencia como parte de una muchedumbre anónima, explotada, inerte, atada a los ritmos extraños de las máquinas y al servicio de la metrópolis.

3.3.2 Crear el lenguaje

Elías Levis se hace la misma pregunta que Martí ante la ciudad encantadora y descalabrante que habita: “¿Qué lenguaje podría dominarla, representarla, mediante un cuadro capaz aun de articular la totalidad?” (Ramos 243). Dentro de un mundo tecnológico y fluido, el autor tiene que trabajar con un lenguaje que aún no está codificado, pero crear la ilusión de que lo está. Gwen Kirkpatrick, a quien le resulta monstruosa la máquina de la modernidad, afirma que los poetas, “in their search for spiritual universality and transcendence of everyday reality, collide with a changing historical consciousness as well as with an increasingly urban and technological world.” (347) El escritor, fascinado y a la vez aterrorizado por lo invasivo de las nuevas tecnologías, envía sus ondas de shock a través de su escritura, mas constantemente entra en innovadoras frecuencias que le permite hacer legible la modernidad, gracias a su lenguaje sinestésico, a una jerga netamente americana que invita al mundo capitalista, y que a la vez rechaza la mercantilidad del capitalismo. Elías Levis se vale de un lenguaje que le posibilita—en palabras de Rama—rendirle un culto a la internacionalización, pero al mismo tiempo americanizándose. Y es en esta lucha por asimilar las tecnologías, en hacerlas funcionar a su favor, que el autor

produce belleza. Es una belleza que intenta reconciliar armónicamente las tendencias naturalista y modernista.

Urbano González Serrano, en su artículo “El naturalismo artístico” (1882) nos habla de la modernidad naturalista y la belleza que ésta produce. “La belleza es a realidad viva, pero la vida, que no se observa sólo en el límite pesimista, ni se contempla en extáticos y optimistas deliquios, sino la vida en acción, luchando incesantemente. (162) El autor no se queda atrapado en la observación y en el presente¹⁴⁶, sino que insiste en definir el futuro y en crear un ideal de cambio. Elías Levis estudia la realidad humana, pero para transformarla en nombre del progreso. También hay una degradación humana, pero no la atribuye a la condición moderna de Puerto Rico. En *Mancha de lodo*, la ciudad acelerada no es lo que facilita la perdición, sino el hábito heredado del puertorriqueño. Algunas expresiones naturalistas-realistas tienden a reducir la realidad a una cadena determinista de causa y efecto, transformando el progreso tecnológico en una degeneración que socava cualquier noción de libertad humana. Pero el autor no se suscribe a esta lógica enteramente, ya que quiere romper con el determinismo y cree posible la regeneración a través del cambio y la acción. Salirse de esta lógica requiere la muerte y el renacer del individuo.

El mundo del texto creado por el autor se financia económicamente con los fetiches del mercado, algo que vemos en la descripción de las tiendas, las vitrinas, las modas, la prostitución, la emigración, los automóviles, etc. Con las

¹⁴⁶ De hecho, el presente resulta inconveniente: “Para todos era un problema el presente; para los que habían sucumbido en la ruina labrada sin experiencia en el derroche, sin pensar en el porvenir, problema para todos y aquel grupo de obreros envueltos en la atmosfera de distintas emociones significaba el estado de un pueblo caminando sin orientación, turbado, buscando el horizonte, pugnando por llegar...” (98)

alteraciones en los modos de percepción traídos por la modernidad y las tecnologías que ésta acarrea, el autor se enfrenta a una mercancía que esconde el valor de uso o ritual, un valor que se ve reemplazado por el valor de cambio e incluso por el encanto absoluto del fetiche. Elías Levis, un autor naturalista, muestra tendencias modernistas creando nuevos significados que expresan la no-naturaleza de una cosa, porque los ya creados por la máquina capitalista no le son suficientes. En registro modernista, el autor innova y agudiza las sensaciones, hay cosmopolitismo y ansia de libertad y de renovación.

Su narrativa ambivalente reacciona contra la sociedad capitalista, pero se subyuga frente al artefacto y al lujo de la burguesía. Y en esta negación a aceptar el valor de cambio como estándar para juzgar al arte y en respuesta a la amenaza de la cultura mercantilizada, Elías Levis utiliza el lenguaje como la forma suprema del arte. Es el lenguaje lo que le permite re-valorizarse dentro de su entorno comercializado y a la vez suprimido.

Así como Ponce se crea gracias a la dialéctica entre la ciudad y su ciudadanía, Elías Levis también se apoya en ella. Su escritura representa su atención un tanto dolorosa a la experiencia social urbana. Es por lo tanto, inquieta, hallándose en movimiento continuo y en medio de la relación mundo-sentido. Siempre en compulsión, chorreando letras y extendiéndose en párrafos; su narrativa se convierte en inquisidora, en busca de frases con sus andares flâneurianos, con los movimientos cotidianos de su cuerpo, su emoción, su mirada y su pensamiento. Su pulsión de mantener la luz encendida estimula una

escritura incontenible, una confluencia de ideas, sensaciones y percepciones que hacen de Elías Levis, un artista de la palabra.

Pero insertarse como “hombre de letras” no fue tarea fácil para nuestro autor. No se hace mención directa de la invasión norteamericana de la isla, posiblemente por la cercanía histórica a la misma, o por la censura, la cual aborda Carmen Centeno Añeses en su estudio sobre Elías Levis y otros autores obreros.¹⁴⁷ La censura impuesta, primero por el gobierno español y luego por el estadounidense, explica la corta vida de muchos periódicos. Ya que el país cuenta con un fuerte régimen militar y con una apatía hacia la producción intelectual de los sectores marginalizados, la continuidad de todas las publicaciones fue una empresa imposible. Esta misma censura, señala Centeno Añeses, no le permite a escritores como Elías Levis expresarse abiertamente sobre la puertorriqueñidad, lo que lo inclina hacia un internacionalismo en busca de notabilidad y afirmación. Ahora bien, Estelle Irizarry hace una aclaración importante, pues mientras la crítica literaria en general señala el 1899 y el 1901 como los únicos dos años en que no se publican novelas en Puerto Rico (Manrique Cabrera), Irizarry apunta que Elías Levis sí publica en ambas fechas. *El estercolero* (1899) y *Estercolero* (1901) salen en épocas extremadamente difíciles para un novelista puertorriqueño publicar.

3.3.3 “Contener la ciudad” de Ponce

La ciudadanía del Ponce de Elías Levis es una compuesta principalmente de hacendados, comerciantes y obreros artesanales, quienes han aportado su grano

¹⁴⁷ *Modernidad y resistencia: Literatura obrera en Puerto Rico (1898-1910)*

de arena a la hora de constituir el primer espacio de interés urbano en la Isla. Vale mencionar “Isla”, pues precisamente la ciudad amurallada de San Juan aísla el resto del país y causa el retraimiento de los pobladores hacia el interior. Esta comunidad de aislados o “escapados” (como nos relata Quintero Rivera en *Ponce: La capital alterna*, se ven atraídos por los cultivos del azúcar y el café, insertándose en la historia que se fragua en Ponce. La población y el porcentaje de exportación agrícola aumentan paralelamente. Lo que comienza como un pueblo de 299 habitantes en 1827, termina en 1899 con 27,952 habitantes. De igual manera, ya para finales de siglo, Ponce exporta el 33.2% del total nacional, superando San Juan con su 21.2% (hay que considerar que la capital se enfoca más a la importación). (44-45) Con el crecimiento poblacional y económico, Ponce hace historia como capital alterna. Pero para los ponceños, ser parte de esta historia implica aceptar el proyecto de “hegemonía integradora”, uno en donde los sectores dominantes ejercen su poder social y político integrando a individuos claves de grupos subalternos a su agenda. (17) Esta estrategia alcanza el consenso necesario para llevar a cabo el proyecto modernizador, el cual necesita crear la simbiosis ruralía-ciudad y exhortar la convivencia de ciudadanos de diversos estratos sociales. Como espacio de interés urbano, Ponce celebra su multitud, unificada y a la vez, segregada social y racialmente. Julio Ramos, en su concepción de la ciudad, detecta la diversidad y fragmentación de discursos percibidos en su recorrido:

la ciudad (...) no es simplemente el trasfondo, el escenario (...) habría que pensar el espacio de la ciudad, más bien, como el campo de la significación misma, que en su propia disposición formal –con sus redes y desarticulaciones– está atravesada

por la fragmentación de los códigos y de los sistemas tradicionales de representación en la sociedad moderna. (Ramos, 118)

El paseo del flâneur por las calles y barrios que constituyen a Ponce va dejando de ser “simplemente un modo de experimentar la ciudad” para ser un “modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto.” Pero, ¿cómo contar el encuentro, o sea, el triunfo de Ponce, la modernización de su espacio, la celebración de su música, el carácter ciudadano, la conciencia cívica; pero también el desencuentro, es decir, las tensiones y contradicciones entre la multitud, la miseria y la muerte dentro de un marco colonial? Hallar la manera de contar lo visto le provoca ansiedad al flâneur. Julio Ramos hace un señalamiento de esta ansiedad, tomando el caso del cronista-flâneur:

En el paseo, el cronista transforma la ciudad en salón, en espacio íntimo, precisamente mediante esa mirada consumerista que convierte la actividad urbana y mercantil, como señalamos antes, en objeto de placer estético e incluso erótico. Por el reverso del intento de contener la ciudad, de transformarla en un espacio íntimo y familiar, la ansiedad del cronista-flâneur es notable. Esa ansiedad en varios sentidos es el impulso que desencadena tanto la flanería como la escritura sobre la ciudad en la crónica. La incomodidad del cronista-flâneur en la ciudad presupone la redistribución del espacio urbano de acuerdo con la oposición entre las zonas de la privacidad y la vida pública y comercial. (169)

Elías Levis, nuestro *flâneur-autor*, es quien lleva la labor de “contener la ciudad” desenvolviéndose en *Mancha de lodo* en la observación y en la apropiación del nuevo espacio urbano desde su escritura. Ponce disfruta de su *flâneur* en la figura de Elías Levis. La transformación urbana lo llena de un afán de crear pasajes y trayectorias, de construir un espacio interno-externo mediante su mirada, de entremeterse en todos los aspectos con los que se topa (sean privados o públicos). La transgresión de la frontera entre lo privado y lo público lo inquieta, pues quiere estar al mismo tiempo en todas partes y no quiere perderse nada;

gozarse la ciudad como un niño, pero historizarla como un sabio adulto. Su labor es hacer de Ponce un espacio conocible, capaz de ser entendido, pero a la vez, mantener su misterio y ambigüedad. Benjamin, tomando a Baudelaire como ejemplo de *flâneur* por excelencia, estudia la ambigüedad y el cruzamiento entre el mundo interior y el exterior habitados por el poeta parisino: "If in the beginning the street had become an *intérieur* for him, now this *intérieur* turned into a street, and he roamed though the labyrinth of merchandise as he had once roamed though the labyrinth of the city" (*Baudelaire* 54). La ambigüedad de la ciudad yace en precisamente la ambigüedad del interior-exterior del *flâneur*-autor. La experiencia del exterior se inscribe en su mundo interior.

Como dispositivo literario y perceptivo, el *flâneur*-autor en *Mancha de lodo* es el observador urbano que palpa la modernidad y la ansiedad y la intoxicación que ésta produce en los personajes. Su movimiento¹⁴⁸ dentro del espacio de la modernidad se le facilita pues maneja el lenguaje y los códigos de la cultura visual, más vive el presente sin recurrir al pasado. Aunque el *flâneur*-autor no tiene una relación en particular con los personajes, sí logra un acercamiento afectivo con ellos, pues percibe los efectos que ejerce la modernidad sobre ellos. Su afición no es tan sólo articular el shock a través de las luces que emanan de la modernidad, sino que también rastrea las esquinas descuidadas por la misma. El desempleo, el alcoholismo, la pobreza, la violencia doméstica y la prostitución son

¹⁴⁸ El sociólogo Chris Jenks lo define así: The *flâneur*, though grounded in everyday life, is an analytic form, a narrative device, an attitude towards knowledge and its social context. It is an image of movement through the social space of modernity...The *flâneur* is a multilayered palimpsest that enables us to move from real products of modernity, like commodification and leisured patriarchy, through the practical organization of space and its negotiation by inhabitants of a city..." En *Visual Culture*. London: Routledge, 1995. Print. (148)

ciertamente algunos de esos aspectos desatendidos que el *flâneur*-autor cubre en su paseo por la "ciudad señorial" de Ponce. De las correspondencias logradas en su paseo surge una narración que cuenta lo que la cultura oficial y la historia han dejado abandonado. El *flâneur*-autor de Elías Levis narra alegóricamente su época, tal y como se le presenta en el momento.

3.3.4 Captar y dominar la inquietud de la multitud

Para la ciudadanía establecer las nuevas relaciones sociales dentro del marco citadino requiere una dosis de ansiedad. Lo que define al *flâneur*-autor es la muchedumbre y su habilidad para adaptarse a lo efímero de la modernidad urbana¹⁴⁹. El *flâneur*-autor se nutre de la energía que producen, tanto las luces como la multitud en las calles, e interpreta el flujo y el reflujo de movimiento de la muchedumbre como parte la vida moderna, una que está eléctrica. Va traduciendo con soltura los efectos de las (con)mociones de la ciudad moderna en varios registros sensoriales. Se percata de una multitud que es nerviosa porque la modernidad llega ardiendo:

Frente al Parque de los bravos bomberos, se detienen los tranvías eléctricos que llegan sonando la campana, ligeros, hirviendo de claridad blanca, atestados de viajeros que se empujan al bajar con los que quieren subir como masa de carne

¹⁴⁹ Baudelaire lo asume de la siguiente manera: The crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world - impartial natures which the tongue can but clumsily define. The spectator is a prince who everywhere rejoices in his incognito...Thus the lover of universal life enters into the crowd as though it were an immense reservoir of electrical energy. Or we might liken him to a mirror as vast as the crowd itself; or to a kaleidoscope gifted with consciousness, responding to each one of its movements and reproducing the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life. (9)

poseída de vértigo; montón humano que baja y sube entre apretones, murmullos y risas; muchedumbre que se estruja como hormiguero nervioso (7)

El tranvía, como portador de la modernidad, regresaría continuamente por otro “montón de carne humana” hambriento de “aire fresco, alegría y emociones.” Existe aquí un gusto por el cambio experiencial y perceptual y por el sentido de asombro. La muchedumbre queda apretada dentro de un aparato en particular que parece jamaquear los cuerpos y disipar el espacio personal entre el hombre y la mujer, lo cual atrae y aterra al mismo tiempo. Los pasajeros, inmóviles y a la vez sobre-estimulados, se convierten en cojines o amortiguadores de la experiencia del shock.

El *flâneur-autor* percibe al tranvía como una de las experiencias más directas que tiene el ponceño con la fuerza de la modernidad industrial. El sentido de impotencia en esta escena, desde el hecho que se debe tomar el tranvía en primer lugar (en una hora específica), el temor de perderlo, hasta los tipos y la cantidad de personas con las que uno debe compartirlo, el calor, la claridad blanca y los apretones que debe uno aguantar. La impotencia y el encerramiento provocados por la condensación de tiempo y del espacio dentro del tranvía son motivo de ansiedad. Dice el *flâneur-autor*: “Parece un hormiguero castigado, obligado a sofocarse; millones de encarnaciones culebreando por los senderos de la vida, con distintas emociones, con variedad de sentimientos, presa de grandes inquietudes y zozobras, preocupada siempre, infeliz siempre.” (95) El movimiento ondulante de la multitud es serpentino y nervioso porque tiene miedo, siente que peligra y descubre el terror. Su hiper-perceptibilidad la satura de sensaciones, la obliga a caminar y asfixiarse, obligando al *flâneur-autor* a preguntarse él mismo

hasta cuándo debía durar tal inquietud en los humanos. (85) Nuestro *flâneur*-autor tiene que mantenerse entre dicha multitud, pero es una entidad limítrofe, “activa e intelectual”¹⁵⁰ que se desplaza al mismo ritmo que esa multitud para entenderla, saber el peso que carga y dar cuenta de las falsas promesas de la modernidad.

Todo el continuo trajín de la vida; la vida humana, la familia humana obligada a moverse, a agitarse para vivir, empujada a la actividad, condenada a comer, a pisar el suelo y contribuir al progreso uniéndose al esfuerzo de la labor universal donde todo se mueve, donde todo trabaja...desengaño...teatro y realidad. (95)

Nuestro observador reconoce los síntomas de aquel que sufre de pánico escénico, el *stage fright* que imposibilita a la multitud de ejercitar sus capacidades expresivas a la hora de actuar. Da cuenta de las manifestaciones de ansiedad porque no hay evitación de la acción ni escape de la situación, porque la multitud debe asumir su papel sin queja alguna. Y es que el nuevo mundo presentado por Elías Levis basado moralmente en la ciencia y en el progreso ejerce la presión de actuar y de evitar la inercia. Ya sea como progresión o como regresión, se constata en la novela un flujo continuo, ininterrumpido e ineluctable. Trabajar es vivir, y la vida aquí no se presenta como algo opcional. El tiempo sigue transcurriendo, el corazón sigue latiendo involuntariamente, inquietante tanto para el que quiere vivir como para que prefiere quedar inmóvil. El *flâneur*-autor entiende que con la universalidad, la labor de la vida se aliviana porque el trabajo sería compartido. De lo que el autor se cuida mucho es en no delatar lo que realmente está operando detrás de toda esta “inquietud social” (84) que invade el sujeto moderno:

¹⁵⁰ Burton, Richard D. E. "The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth." *French Studies*. 1988: 50-68. Print.

el código secreto del colonialismo capitalista, que por un lado crea nuevas dinámicas de flujos (del proletariado, del campesino, etc.), pero a la vez impide sus posibilidades como ser humano al despojarlo de su tierra y al valorarlo por lo que éste ahora debe producir en masas. En su narración se enervan reacciones emocionales colectivas que no pueden individuarse o distinguirse, pero que deben sentirse al unísono.

Masa humana caminando como empujada, anhelando llegar, arrastrando por el arroyo la blusa rota del obrero; corazones honrados latiendo en afán de regeneración. Era la inquietud viviendo en todos los talleres, en todas partes donde se quemaba incienso a la hermosa labor humana. ¡Ah! La lección había sido ruda, fuerte, recia. (89)

El incienso aquí está relacionado con el acto de adoración al trabajo, ideal que promueve la novela de principio a fin. El trabajo es lo que promueve el “afán” de movimiento colectivo que muchas veces no genera sino que degenera.

La revolución se ha iniciado por los más pobres, por los de abajo, por los del taller y el andamio, por los de manos encallecidas en el altar sagrado, el altar del trabajo; el trabajo que hace potentes a los pueblos. Llegará un día en que la revolución triunfará. De todas partes, de todos los confines de la tierra se levantan brazos mostrando sus herramientas de labor, los útiles que contribuyen al progreso humano...” (91)

La ley del trabajo se contrapone al arte de no hacer nada, es una ley que descarta las demás leyes de un pueblo donde ni siquiera se habla de jueces o alcaldes, sino de manos labradoras y sacrificadas. Sería el personaje de Carré que se daría a la empresa de poner en práctica la ley laboral, de incentivar la muchedumbre a trabajar y de comenzar proyectos de construcción que lo lleven a formar parte de una modernidad que—él entiende—es universal. Hay un intercambio de papeles entre el pensador y el obrero: Elías Levis, el intelectual, se convierte en trabajador (por la especialización de su oficio) y el obrero se convierte en “redentor” de la

sociedad. Se van disipando las diferencias entre el autor que labora con su intelectualidad y el obrero, quien labora con sus manos. Mientras el autor estimule la revolución, Carré se encargará de continuarla.

3.4 Carré: *El espíritu tranquilo*

«Y llamo arquitecto al que con un arte, método seguro, maravilloso, mediante el pensamiento y la invención, es capaz de concebir y realizar mediante la ejecución todas aquellas obras que, por medio del movimiento de las grandes masas de la conjunción y acomodación de los cuerpos, pueden adaptarse a la máxima belleza de los usos de los hombres»

De re aedificatoria, León Battista Alberti

“Tu m'as donne ta boue et j'en ai fait de l'or,”

Fleurs du mal, Baudelaire

3.4.1 *Ennoblecendo la ciudad*

El renacimiento arquitectónico de Ponce es producto del esfuerzo obrero, de la mano de obra de albañiles como Carré. Nuestro protagonista es edificador de la belleza, productor de arte y labrador estético. Tenemos en *Mancha de lodo* a Ponce como útero y al albañil como gestador de la humanidad, como el que convertirá, al modo de Baudelaire, lo que queda de lodo en oro. Carré ansía levantar una arquitectura moral que vaya a la par con la arquitectura física que disfruta una ciudad en proceso de modernizarse. Y es que parte de la agenda de Elías Levis es crear un rol protagónico con la habilidad, el espíritu y la fuerza de voluntad de seguir llevando el proyecto de modernidad adelante. Carré es quien vela por el adecuado desarrollo de la nueva sociedad proletaria, ya que Ponce puede trascender como ciudad moderna y conseguir un objetivo más elevado y espiritual. Carré es quien tiene como misión, re-codificar el espacio urbano en *Mancha de Lodo*.

Como parte de su “arte noble” de edificar y conciliar ideologías, el personaje llamado Pedro Carré ennoblece y conjuga lo poético, lo escultural, lo musical y lo pintoresco. Se dedica tanto en *El Estercolero* como en *Estercolero* a elaborar su fachada y la de sus co-ciudadanos; y a empotrar en superficies públicas los diversos significados privados de la época. Quintero Rivera, en Ponce: *La capital alterna*, aborda el tema de lo público-privado en trabajo artesanal de Ponce:

En este aspecto, el espacio público se conforma desde lo privado: a Ponce, en gran medida, lo van haciendo sus propios ciudadanos individualmente. En una situación colonial, donde el Estado es básicamente sobreimpuesto, la acción ciudadana autónoma en la conformación del espacio público adquiere profundos significantes político culturales: reviste una connotación de desafío en el terreno de la hegemonía. (63)

El obrero artesanal puertorriqueño parte de una tradición que se remonta a la esclavitud;¹⁵¹ de su estilo particular de confección; de su conocimiento sobre la plasticidad, la cohesión, el temple y trabajabilidad del mortero; pero también de la dialéctica que éste logra establecer entre los plebeyos y los patricios ya para fines del siglo XIX.

3.4.2 La agitación de la materia

Carré y sus compañeros se especializan en la materia (la cal, la tierra, el barro y el polvo), creen en su transformación y en su permanencia. Entienden que su ciudad es una mezcla de sustancias, de movimientos y de manos labradoras, un proyecto siempre en obras que requiere de la presencia colectiva proletaria.

¹⁵¹ Alejandro Tapia y Rivera, en su Biblioteca Histórica, haya un escrito oficial del 1540 en el que se data el trabajo obrero-artesanal de esclavos para la edificación de obras públicas desde el siglo XVI: “Hablan después de cosas menudas, y al fin suplican haya efecto la merced de que los esclavos, carretas y bueyes que sirven a la fábrica de la fortaleza, concluida esta, se apliquen a edificios, fuentes, puentes, caminos y demás cosas necesarias a la república en atención a carecer de propios la ciudad, no obstante que los eclesiásticos lo piden para la Iglesia.” (318-319)

Nuestro protagonista cree en el lodo, pero no en el sentido de agrandar la “charca fangosa del desorden” a lo Zeno Gandía, sino en su capacidad de edificar la humanidad. La unidad que promulga Carré tiene correspondencias con la fraternidad masónica, tema ya abordado por Irizarry en su estudio de *El estercolero*¹⁵². Como fraternidad iniciática que le da representación a la fraternidad universal, la masonería promueve la idea de que todos provienen de la materia y de la energía. *Mancha de lodo* alude a una materialidad masónica, a una construcción armónica. La profesión de los ideales de la unión obrera, la fraternidad, la filantropía y la esperanza se inscriben en la novela, esbozando una suerte de espacio comunitario masónico:

Allí estaban, al lado de los montones de cal que se extendían sobre el suelo confundiendo su blancura con la arena pisoteada formando mezcla gris entre la yerba que empezaba a brotar; allí estaban ante el montón de rojos ladrillos pedazos de barro cocido formando tablillas, duros, bellos fragmentos brotados de la tierra feraz, fecunda eternamente, para servir de base al hermano, unidos, fuertemente, viviendo largos años sobre su lecho de mezcla, semejando la labor humana, el grano unido al otro grano un día y otro, para levantar el edificio, el tremendo obelisco del progreso, la masa de piedra recia, elegante, ascendiendo al cielo, blanca, bañada de cal hermosa para servir de albergue a los otros, a los demás...todo construido por la mano del obrero...” (90)

Eliás Levis acude a la materia para dar explicación a lo sustancial de la existencia del ponceño. Como símbolo del materialismo¹⁵³, el polvo es real y transformable, capaz de testimoniar una presencia y de manifestar la complejidad de las relaciones que se van cuajando en la sociedad. El “polvo dorado” se sacude y se

¹⁵² Irizarry habla del albañil masón: “Por casualidad o por designio, este albañil se llama Carré, que en francés significa el *cuadrado* o el *cuadrado* o la *escuadra*, instrumento de su trabajo y al mismo tiempo un objeto que simboliza la perfección moral para los masones, como confirma su insignia. Su nombre propio también lo identifica como trabajador con la piedra, puesto que ‘Pedro’ viene de *petros*, griego por ‘piedra.’” (85)

¹⁵³ Esta descendencia materialista la encontramos en el *Notre Dame de Paris* de Hugo (mencionado por Eliás Levis), quien nos dice: “Desde el origen de las cosas hasta el siglo XV de la Era Cristiana inclusive, la arquitectura es el gran libro de la humanidad” (Libro V cap. II)

hace visible por la luz y el movimiento en todas partes, sobre los mostradores de las tiendas, sobre las casas, en las calles; en fin, el polvo está suspendido durante toda la trama. Bien dice el proverbio, “de aquellos polvos vienen estos lodos” cuando se refiere a aquellos males padecidos a consecuencia de errores, descuidos o desórdenes cometidos previamente. *Mancha de lodo* muestra las consecuencias de la negligencia y del error. Todo lo que existe a nivel narrativo se confunde, se va haciendo lo mismo. No hay pérdida ni muerte, sólo transformación de materia. El ejemplo está en Pucha, quien no muere, sino que se transforma¹⁵⁴. La vida y el movimiento continúan con un nuevo amanecer, o sea, cuando la luz capta la agitación del polvo y de los brazos obreros. El autor—con su final esperanzador—nos sigue preparando para una modernidad prometedora y laboriosa que seguirá levantando polvo.

La unidad que promulga Carré, además de tener correspondencias con el arte masónico, también corresponde al proyecto alterno de país de Ponce. Su mirada es progresista, ecléctica y multicultural (cabe mencionar que Pedro Carré es mulato). Como albañil, sabe la importancia de convocar la ciudadanía para continuar con el proyecto de obras que mantiene a Ponce vivo, y es por eso que cree en la fraternidad. Parte de esta unidad implica dejar plasmadas las demandas hegemónicas de los patricios, las afirmaciones de los plebeyos, más los valores burgueses que los plebeyos están dispuestos a asimilar. En *Mancha de lodo*, la renovación urbanística, así como la renovación humanista cívica y la

¹⁵⁴ La novela termina con lo siguiente: “Cuando el aire fresco de la mañana penetró en aquel pobre escenario de muerte, ya resonaba en las calles el estrépito de los carros y los gritos de los vendedores. Era la vida allá afuera; un día más de nuevos sudores y fatigas de la humanidad que se agita bajo el sol eterno, en trajín dantesco, en la eterna lucha por la existencia. (164)

renovación espiritual, toman un primer plano en la conformación de Ponce. Carré promueve la participación activa de los ciudadanos como agentes responsables de su propia conformación, le da peso a la diversidad de comunidades, más privilegia lo público como espacio de expresión de libertades sociales. En su ensayo, “El intelectual y el obrero” (1905), Manuel González Prada nos describe el nuevo papel que debe desempeñar el trabajador: “...sucede que el pueblo, sacado una vez de su reposo, no se contenta con obedecer el movimiento inicial, sino que pone en juego sus fuerzas latentes, marcha y sigue marchando hasta ir más allá de lo que pensaron y quisieron sus impulsores.” (54)

3.4.3 *La tranquilidad de Carré*

Ya sea el en la construcción o en el escombros¹⁵⁵, siempre habrá polvo para el albañil trabajar y dejar su legado. Y esto colma a Carré de tranquilidad.¹⁵⁶ El albañil tiene la esperanza de lograrse una vida tranquila porque posee la virtud de la paciencia, porque sabe contener sus emociones y no sobre-estimularse. “Él quería la paz, el abrazo de todos los pueblos a través de los mares; que fuese la tierra balsa de ternuras y se alejase del corazón de los hombres el salvaje ronquido de la maldad, la grito infernal del desborde de las pasiones.” (30) Carré no cree en el libertinaje, en el desorden, en el exceso, ni en el abuso que está

¹⁵⁵ Como se ha señalado en nota anterior, Elías Levís dedica su obra *El estercolero* a los damnificados del devastador huracán San Ciriaco, el cual transita por Puerto Rico en el 1899. Hay una fuerte preocupación por las viudas y los hijos que quedan sin techo. La inundación de septiembre del 1888 también marca al autor. (3)

¹⁵⁶ La Sra. Merle, esposa de Lacroix y madre de Javier es otro personaje que permanece sereno ante la crisis familiar que le agobia. Es un personaje altruista que se dedica a enmendar ropa para donarla a los menos afortunados, lo que le da tranquilidad: “Tranquila siempre, serena, sin inquietarle la miseria, con los cabellos peinados en alto, relucientes, el rostro conservado todavía restos de su pasada belleza, sonriendo a todos, sonriendo siempre aún cuando el borracho de Lacroix reganara, la señora Merle parecía testigo silencioso ante aquel hundimiento de fortuna.” (53)

produciendo la modernidad. La practicidad del albañil le facilita simplificar los problemas, le enseña a no esperar nada del gobierno ni de la iglesia: “Seamos prácticos; es necesario, es preciso; el peligro puede tornarse en victoria para nosotros...Hablaban con calma, sereno como hombre que está cierto de lo que dice” (100) Cree firmemente que el obrero resolverá la crisis social simple y llanamente a través de la revolución. Es por eso que Carré no pierde tiempo rebuscando el pasado o sofocándose en la ansiedad del presente, sino que aspira a una revolución mundial futura, en la que la fraternidad se haría dueña de su propia paz.

Carré edifica, no para gobernar, sino para sentar las bases de una nueva sociedad proletaria, para albergar al desposeído y para eslabonar nuevas relaciones sociales. Carré en particular, se preocupa por Pucha, quien la vio crecer y convertirse en producto de la violencia y la negligencia: “El albañil, el bueno y generoso obrero, lo había dicho; era preciso regenerarse por el dolor, frente a él para triunfar, para ascender sostenidos por la fe que vigoriza y alienta. El obrero la reanimaría; la sostendría como siempre había hecho cuantas veces llegó hasta él solicitando un corazón en qué apoyarse, en qué descansar.” (79) Su silencio muestra ser un tranquilizante eficaz para sus compañeros: “El albañil guardó silencio de pronto; estaba magnifico, sublime. Salía de sus labios todo el amor que sentía por la libertad de los humanos y sus ojos grandes expresaban las emociones del obrero. Todos habían guardado silencio.” (102) Los compañeros caen bajo los efectos de un sedante y aprenden a no pre-ocuparse, sino a ocuparse.

Durante una reunión tipo tertulia o logia masónica improvisada entre albañiles, se respira un aire de inquietud y una preocupación que Carré observa desde su silencio y su espera. Él no permite que la agitación de sus compañeros ante la situación del desempleo y la explotación¹⁵⁷ le afecte, pero entiende que hay que ventilar las frustraciones y abrir espacio para la discusión. De hecho, es el único momento de resistencia colectiva, el instante en que los personajes hablan abiertamente del descontento en que se vive en Ponce. Carré reflexiona sobre sus quejas, atiende y estudia con cuidado lo que cada uno aporta a la discusión y toma su tiempo. Amando Hurtado, autor de varios textos masónicos, hace referencia al elemento de la espera y el silencio en la logia masónica y su importancia en la generación de ideas: “El silencio ritual invita y acostumbra al aprendiz a analizarse a sí mismo antes de emitir un juicio sobre lo que oye o ve, asegurándose de que su entendimiento no está mediatizado por sus propias pasiones.” (*Nosotros, Los Masones*, 136) Carré espera el momento preciso para tener la atención de los contertulios y tomar la palabra:

El semblante del obrero, era entonces, tranquilo; se habían borrado aquellas líneas rudas en su semblante que aparecían antes cuando la protesta subía a su garganta. Ahora, frente al peligro común, frente a la inquietud de todos, la santa indignación del caído no brotaba en rayos que se escapaban de sus ojos grandes. Sabía que era necesario luchar pero con serenidad, con calma para que la ola de la rabia no envolviera los corazones y turbara los espíritus.” (84)

Para Carré, la espera es necesaria para despejar el clima, para que se aclaren las aguas, para concebir y proyectar ideas para un lugar más habitable para sus conciudadanos. Carré espera y se tranquiliza porque comprende que tomaría una

¹⁵⁷ Carré “sostiene, anima y hace reponer los fatigados miembros que se endurecen en el continuo trajín de la vida golpeando sobre las piezas que han de dar movimiento a los enormes monstruos de hierro y acero; pesadas masas obedientes al impulse del vapor que se escapa por las válvulas...” (103)

nueva generación para lograr la renovación que la sociedad puertorriqueña necesita, ya que las condiciones del presente no prestan para que se produzca algún cambio que los saque del shock.

3.4.4 La paternidad como “control de daños” del sistema nervioso ponceño

La fraternidad debe esperar, pues antes debe gestarse una nueva humanidad a través de la paternidad. Y hay que referirse a la paternidad, pues el intelectual puertorriqueño de fin de siglo lucha por crear un discurso unificador que inevitablemente va intrincado con la idea paternalista de proteger y redimir a los hijos desamparados por España. Carré es ante todo es figura paternal, y a pesar de su propia crisis, siempre está al cuidado de su entorno social. Carré es quien protege a Pucha, prácticamente huérfana de padres y de amor. Lo que empieza como una relación fraternal entre Carré y Pucha, termina siendo una relación entre padre e hija. He aquí cómo se articula la relación paternal:

...conduzcamos, llevemos a la mujer, a la pobre obrera que tanto sufre víctima de la miseria, sin apoyo, sin ayuda en este marchar de batallones indisciplinados; ayudemos a la mujer, construyamos para ella un sitio de abrigo, un puesto de trabajo digno de ella; santifiquemos el triunfo de nuestro pueblo salvando de la caída y la prostitución a la infeliz criatura que no quiere ser mala, que no quiere convertir su cuerpo en carne de comercio; hagámosla obrera, hagámosla hija del trabajo...(101)

Pero la pregunta sería, si como obrero y protector de la mujer, Carré—sin querer—subordina al sexo opuesto bajo códigos paternalistas. ¿Es acaso su acto benevolente uno que despoja a la mujer de agencia política? Carré termina cuidando de ella en sus últimos momentos y criando a su hijo al momento de ella fallecer. De hecho, Pucha nombra a la criatura Pedrito, en honor a su protector.

Ésta se convierte en la oportunidad para Carré realizarse como padre redentor que promoverá la fraternidad.

Quintero Rivera, quien evidencia el crecimiento económico y poblacional de Ponce, nos habla de la necesidad de crear una clase nacional y hegemónica que justifique la desigualdad a través de prácticas paternalistas: “El modo de producción señorial sobre el cual se basaba esta ideología facilitó la concepción paternalista de la patria como una gran familia: familia estamentada, dirigida por el “padre del agrego”-el hacendado-, pero familia al fin, constituida...por una ciudadanía común.” (*Ponce: La capital alterna* 51) Carré entiende que hay una carencia de padres y que a él le tocaría realizar un “control de daños” del sistema nervioso, entrar al escenario y actuar su paternidad tras el nacimiento del hijo de Pucha:

El chiquillo lloriqueaba otra vez moviendo sus manecitas. Pedro Carré fue donde aquel niño que no había tenido a su lado los afectos paternos; que debía ignorar toda su vida, a quien debía tributar sus afectos; criatura infeliz, hijo del desorden, huérfano antes de haber brotado a la vida; hijo del pantano, del escándalo; concebido tal vez en una noche de borrachera; otro organismo heredando el vicio, bebiendo también la ponzoña del mal. El albañil levantó al niño, le contempló con cariño y besándole en la boca, dijo resueltamente. –Yo seré tu padre. Y la huérfana extendiendo los brazos recibió en ellos a su hijo y a su Pedro. Los tres se abrazaron formando un grupo de amor. (161)

Este “grupo de amor” forma el álbum familiar del que nos habla Juan Gelpí en su estudio sobre el paternalismo en la creación de nación en Puerto Rico: “Es paternalista quien se ve como padre y coloca a otros miembros de la sociedad en una posición inferior de niños figurados. La retórica del paternalismo a menudo remite a relaciones familiares por lo que su metáfora fundamental consiste en equiparar a la nación con una gran familia” (2) Carré ciertamente asume la paternidad de la nueva generación, de “los hombres del mañana, los futuros

ciudadanos que debían libertar la patria de sus errores pasados; la legión que marchará al compás con el siglo, preparada para la revolución, renovada su sangre por el trabajo y las victorias de la ciencia...” (164) Si bien Pedro Carré es un líder obrero, en algunos aspectos distanciado de la clase hacendada y/o profesional que nutre las filas de la ciudad letrada, asume los valores patriarcales de la clase dominante y del intelectual letrado en su articulación como dirigente político-social. Antonio S. Pedreira, que en su texto *Insularismo* funge como portavoz de la cultura nacional de la generación treintista, aduce que los puertorriqueños: “Al empezar el siglo XX, huérfanos ya de la madre histórica, quedamos al cuidado de un padrastro rico y emprendedor.” (I, 164) El autor de novelas fundacionales ya para ese entonces se había dado a la tarea de redimir, creando una narrativa paternalista que toma responsabilidad de la formación del ciudadano. Elías Levis profetiza un futuro brillante para esta nueva generación que solamente se hará realidad a fuerza del sudor presente de la humanidad. Con la crianza de Pedrito, Carré materializa la armonía.

3.5 Pucha: La ansiedad determinista y capitalista

3.5.1 La sexualidad y la honorabilidad

Los estragos que, según sectores nacionalistas o de izquierda en la Isla, son causados por el coloniaje estadounidense se proyectan en el imaginario artístico literario puertorriqueño en la mujer abandonada (con sus hijos), en la mujer violada y abusada, en la mujer explotada laboralmente y en la mujer silenciada y desplazada por la sociedad. Se visualiza a la mujer como el absorbente pasivo de la negatividad del capitalismo colonial, y con esta visualización se proyectan creencias patriarcales sobre una sexualidad femenina subordinada a los ideales masculinos del honor. En *Mancha de lodo* tanto el determinismo naturalista como la modernidad capitalista se combinan para revocarle a Pucha su fuerza de voluntad y su derecho a una vida plena, pues: "Era la *víctima del mercado* que va caminando *atraída fatalmente* al matadero; el drama eterno manoseado ya y gastado a fuerza de repetido e indiferente se sucede sobre el estropeado escenario humano." (14) Vemos en este pasaje cómo el estado hegemónico en Puerto Rico se va fundamentando en el plano sexual. La sexualidad de la mujer muestra ser un eje que proyecta la complejidad de las relaciones de poder sobre un pueblo, con lo cual, debemos tener en cuenta de que no podemos hablar llanamente de polaridades. El pueblo de Ponce, en donde se basa el drama de Pucha (y el drama de la modernidad) funciona en la obra de Elías Levis como epicentro, como lugar de encuentros sexuales y de debates en torno a los derechos y libertades de la mujer. Se plantea en *Mancha de lodo* lo que le conlleva a la mujer a perder y

recuperar el supuesto honor de una sexualidad subordinada al poder masculino en un lugar en donde no existe un código de honor popular uniforme como lo es Ponce. Durante la década del 1890 en Ponce, se toman medidas represivas contra toda mujer que se sospeche esté involucrada en actos sexuales ilícitos, llevando a muchas de ellas a exámenes clínicos, a encarcelamiento y a humillaciones. Eileen J. Suárez Findley en *Imposing Decency*, hace un análisis sobre el atropello por parte de las autoridades y la sociedad burguesa contra mujeres no privilegiadas. Se daría una segunda ola de represión en las primeras dos décadas del siglo XX.

Podemos apreciar en esta época, cómo para mantener el "honor" tiene que existir la prostitución, cómo para obtener el derecho al divorcio, la mujer tiene que subscribirse primero a las leyes del matrimonio (las cuales hacen permisible la violencia doméstica, tal es el caso de Luisa, esposa de Trampolín el borrachón); cómo para una mujer liberarse del espacio privado, debe ésta entrar de forma colectiva a otro espacio contenido y monitoreado como el de las fábricas e ingenios. En estas narraciones letradas, a la mujer no se le permite ser caminante (a menos que “camine las calles”): o es “víctima” de rapto, o es puesta en un depósito, o es contenida en su espacio laboral. El rapto, o la seducción dentro de los códigos de honor entre las clases populares en Ponce representa la opción más aceptable y flexible para lo que Pucha aspiraba. Veamos la definición que nos provee Suárez Findlay sobre el rapto, en particular, en el contexto de Ponce:

Raptos where a well-established and social practice among Puerto Rican working people by the nineteenth century. The classic form was deceptively simple: After having established a romantic relationship with a youth, a young woman would leave her parents' home and go with her boyfriend to the house of a friend or

relative of his. If the young man had saved money and had planned the move for some time, he might have his own house or a rented room. Once away from parental surveillance, the couple would have sex, the man in the process “taking possession of” the woman’s virginity. They would then set up “marital life together,” either remaining in the household to which they had originally gone or moving off on their own. (40)

La idea promisorio del rapto no es más que la forma de Javier poder aprovecharse de Pucha. Para ella significa su única esperanza de vida plena. Lacroix, padre de Javier conoce muy bien el código de honor ponceño, o por lo menos, lo sabe interpretar para beneficio de su hijo y su familia:

El padre lo consentía, y fingió no saberlo. La tienda daría para todo con tal que el chico se divirtiese. Ni reprimendas ni sermones—Ea, decía el viejo, date gusto, y no me molestes. Ya se figuraba él, que siendo una cualquiera, nadie se atrevería reclamar, sobre todo, siendo su hijo que valía más que la chiquilla esa. No pasaba de ser todo una calaverada de muchachos que no duraría mucho. Lo que hacen todos los jóvenes. ¿No había hecho él lo mismo, aun después de viudo, seduciendo a dos o tres infelices que se entregaron por miseria? (22)

Para empeorar la situación, los padres ausentes en la vida de Pucha ni siquiera pondrían la denuncia para de alguna forma se obligue el matrimonio entre ambos ni reclamarían el regreso de su hija, pues la consideran una ingrata. Y aun si se llevara el rapto a cabo, no le sería difícil a Javier defenderse ante la corte y acusar a Pucha de no ser virgen. ¿Qué otro camino tomar funcionando bajo la ideología capitalista que la persuade falsamente a pensar que su vida depende de sus propias decisiones, cuando realmente hay unas fuerzas mayores que deciden por ella?

3.5.2 Naturalismo, capitalismo e intoxicación de los nervios

Si imaginamos esta ideología capitalista dentro del marco narrativo naturalista presentado por el autor, vemos a una Pucha que sufre una mezcla de sentimientos de responsabilidad, de culpa, de deficiencia, y por supuesto, de

ansiedad. La prostituta, a diferencia de la mujer raptada, es la caminante, que por un lado despliega la falla del proyecto colonial (según lo vería el obrero) y por otro, es lo necesario para mantener la hegemonía patriarcal (según lo vería el patrón):

Tirada al basurero social sobre el que arrastra las colas de sus vestidos, la mujer pública camina orgullosa y despreciativa. ¿Qué idea tiene de sí misma ni de lo que la rodea? ¿Lo que sabe ella acaso? ¿Ha sido mala porque sintió el vicio culebrear dentro de su esqueleto y de caída cayó en la vorágine del mal? ¿Piensa o siente? ¿Camina, atraída por el caos de su vida o escucha gritar algo dentro de sí? ...cuenta cómo la empujaron, y cómo la hicieron mala, cómo contrariaron sus amores, cómo soportó insultos, y maldice también y apostrofa el pasado y quisiera aun regenerarse, salvar algún fragmento del naufragio de su alma corrompida creyendo que aún pudiera ser honrada y feliz, y al palparse ajada, golpeada, insultada, embrutecida, abandonada siente que las lágrimas le llenan los ojos, y llora pero llora un momento, un instante, y vuelve a reír, vuelve a ser loca, vuelve a su papel, y se enjuga los ojos y llena su rostro de polvos perfumados dispuesta a seguir rodando como una pelota de fango que se desliza por el plano inclinado de las miserias humanas. (18)

Elías Levis, con su corte naturalista tanto en *Mancha de lodo*, como su novela más leída, *Estercolero* la describe como una caminante que resiste a través del delirio, que padece de recaídas, que culebrea, rueda y se desliza; llevándola por una sola ruta inclinada y lodosa: hacia el abismo. Hay en su escritura "algo de fatal, algo de huracán" que ya predispone un determinismo en la prostituta, como un mal que cualquier mujer pudiera adquirir por el contagio, la genética o el ambiente.

Pucha, “nerviosa y violenta continuaba su obra de destrucción” agrediéndose, negándose y adquiriendo una hipersensitividad ante las relaciones sociales, políticas y económicas que va entablando ella con su entorno urbano. Pucha necesita reducir las emociones y aliviar su dolor, pues: “Estaba excitada; se había puesto pálida y un temblor nervioso denunciaba su emoción. Movía los

botones de su chaqueta y sus manos flacas y descoloridas rompían los flecos del abrigo.” (55). El alcohol desensitiviza su promiscuidad y le sirve como elemento impulsador de su prostitución y de su trance hacia la muerte. El alcohol apaga el exceso de reacciones que no logran los nervios asimilar con la tragedia en vivo. Es lo que le permite, en su masoquismo físico-emocional, adormecer su ansiedad de proximidad y por lo menos alcanzar un nivel de placer dentro de su trance¹⁵⁸. Pucha es deseada sólo en su condición de cuerpo inerte (en un “petrified unrest,” como diría Baudelaire), pero dentro de su estado de embriaguez es que ella logra saborear un poco de la afectividad que ella anhelaba. Mientras que el alcohol le apaga los nervios, la prostitución le va desensitivando del amor que siente por Javier.

Dentro del marco naturalista de Elías Levis, encontramos una experiencia urbana que va desafiando la misma estructura positivista del autor. Uno de los aspectos dominantes de la experiencia urbana en su novela es la objetificación y mercantilización del individuo. Carré como albañil desempleado y Pucha como prostituta son prueba de cómo la modernidad produce alienación. Ambos se integran al proceso de producción moderno, uno marcado por la venida de la tecnología y a la vez, por la decadencia de la sociedad. Ambos forman parte de la experiencia de la metrópolis ponceña, tanto constructiva como destructiva. En el caso particular de Pucha, vemos como el espectáculo y la publicidad forman parte de su experiencia moderna. Es cierto que el determinismo se palpa desde el

¹⁵⁸ Benjamin en su ensayo “Surrealism”, al discutir precisamente la experiencia entre el hombre y la intoxicación, señala: “This loosening of the self by intoxication is, at the same time, precisely the fruitful, living experience that allowed these people to step outside the domain of intoxication.” (179)

comienzo de la novela, donde encontramos a Pucha abandonada por su novio Javier en el espacio de la calle. Pucha da cuenta de este determinismo durante una conversación que tiene con la Sra. Merle, madre de Javier, quien le dice: “Es la historia de siempre, la historia de la deshonra; luego acaban siendo unas desgraciadas en un rincón cualquiera...¡La desgracia eterna! Lo de siempre” (57-58)

3.5.3 Ansiedad de lejanía y de proximidad

La continuación del drama determinista le produce a Pucha una ansiedad por partida doble, pues por una parte, vive con la muchedumbre la experiencia de la proximidad (física y sexual) y por otra, el aislamiento. Le atterra al principio la mirada y el manoseo por parte de los hombres en la ciudad, pero también la falta de afectos y de amparo:

Los hombres insultaron su inocencia, manoseándola y hablando infamias en su presencia. Brotaba entre el estiércol, condenada a los groseros estrujones del mal, a ser pisoteada y echada luego al monto, de un puntapié. El abismo estaba abierto; faltaba sólo un empujón que ya llegaría cuando las miradas del deseo se fijasen en su pobre cuerpo. (14)

La mirada positivista del autor hacia Pucha hace enfoque en los problemas de la higiene y el alcohol, ambos graves en Puerto Rico, en particular, la comunidad de La Cantera en Ponce, descrita por el autor como un “hormiguero de viviendas” (122) que alberga una “cueva de borrachones” (49). No toma mucho tiempo luego de la invasión para activar una campaña anti-higiene muy vinculada a la campaña anti-prostitución, ambas basadas en esfuerzos ya realizados en los Estados Unidos, que según Findlay, se convierten en una persecución para las mujeres del sector popular en la ciudad. Las enfermedades venéreas (que es

probablemente lo que mata a Pucha) se asociaban automáticamente a la prostitución. La mujer sospechosa de ser prostituta, se arrestaba y se sometía a un examen vaginal. La situación empeoraría en las próximas décadas, pues aumentarían los arrestos masivos en Ponce, obligarían a casar a las parejas en unión libre y se crearía un cuerpo policial, especializado en la “moralidad” (Findlay 78-100) Se podría decir que aunque el personaje de la prostituta en Elías Levis encaja muy bien dentro de su esquema narrativo naturalista, la prostitución puede asediarse aquí bajo un lente modernista, ya que su escritura va dejando entrever nuevas influencias literarias que ayudan al autor a explicar la modernidad que va experimentando Ponce. Es decir, que Pucha como ser “primitivo” en su composición naturalista, es también sujeto-objeto modernista de fascinación. El autor hace una apertura a una modernidad que aproxima a los seres a fuerza de estrujones y manoseos, y que a la vez aísla con la integración al “hormiguero nervioso”. El abandono (la lejanía) y la muchedumbre (la proximidad) son motivos de vergüenza y desesperación para Pucha. Saber que el destino es la muerte es saber que no se puede luchar contra ésta: “Pucha como la caravana, tenía el inri rojo grabado en la frente como estigma sangriento, como huella que dejó allí el dedo terrible.” (16) Ella no es solamente parte de la caravana, sino que, en palabras de Marx, “se convierte en propiedad comunal y común”.

La prostituta, encarnadora de la sexualidad moderna, es un ser amenazante y peligroso, tanto para la burguesía como para el proletariado. Pucha se convierte en parte del sistema capitalista, en deseo fetichista en el nuevo mercado, pero

también en sujeto deseante¹⁵⁹. Lacan, quien vincula la ansiedad con el deseo, señala que el deseo también proviene de esa misma falta. La ansiedad de Pucha llega cuando falta esa falta y lo que comienza como una aspiración a la felicidad, a trabajar y amar, termina siendo un deseo carnal que la aterra, pues lo que desea no existe. El temor que se alberga detrás de su ansiedad es un temor a la frustración, a que no pueda satisfacer sus deseos emocionales y carnales (cada vez más crudos), y a su corazonada de que Javier (su objeto de deseo) es inalcanzable. La prostitución le facilita aminorar su miedo, aceptar el determinismo y crear las condiciones para que se termine de cumplir su muerte. Comprendiéndose traicionada, no merecedora de amor, y entregando masoquistamente su cuerpo a la multitud, entiende que cumple su venganza contra Javier. La prostitución, ya predispuesta, se vuelve entonces significativa y justificable, su estrategia de sobrevivencia para quitarle dolor a su cuerpo “harto de emociones.” (119) Como respuesta a su desesperación, vender su cuerpo le produce la indolencia¹⁶⁰ indispensable, ya que era necesario para ella “aturdirse, distraerse para soportar todo el dolor de su herida.” (111)

¹⁵⁹ Benjamin realiza también una fuerte conexión entre la prostituta y la muchedumbre dentro del espacio moderno: “Prostitution opens up the possibility of a mythical communication with the masses. The emergence of the masses is, however, simultaneously with that of mass production. At the same time, prostitution seems to contain the possibility of surviving in a living space in which the objects of our most intimate use are increasingly mass articles. In the prostitution of large cities, the woman herself becomes a mass article.” (traducción de Buck-Morss, 281)

¹⁶⁰ La indolencia, según Simmel: “...agita los nervios tanto tiempo en sus reacciones más fuertes hasta que finalmente ya no alcanzan reacción alguna, así también las impresiones más anodinas, en virtud de la divergencia y la velocidad de sus cambios, arrancan a la fuerza a los nervios respuestas tan violentas..., que alcanzan sus últimas reservas de fuerzas y, permaneciendo en el mismo medio ambiente, no tienen tiempo para reunir una nueva reserva.” (252)

La indolencia de Simmel es muy parecida al “*spleen*” de Baudelaire, el cual adormece todo recuerdo feliz, facilitando el olvido y la muerte. Benjamín le llamaba al “*spleen*” la “catástrofe permanente” ya que el humano se va convirtiendo en un ser melancólico, insatisfecho, camino a la decadencia continua y a su final. Pucha ya no puede reaccionar frente a los estímulos que provoca la prostitución, lo que le permite anestesiar su dolor ante el abandono. Como hombre joven de familia que, aunque en la ruina, aun disfruta de una buena reputación ante la sociedad, Javier es advertido por su padre de no considerar a Pucha como futura mujer por no ser considerada honrada; situación común en las familias que buscan mantener un status ventajoso en la sociedad (al menos en apariencia). A Javier, sin embargo se le permite tener relaciones para satisfacer sus necesidades sexuales, sea con quien sea, pues según Suarez Findlay: “...plebeian women provided a socially acceptable outlet for the sexual energies that a properly virile man was expected to indulge. Their conquest by socially powerful men theoretically ensured that ‘honorable’ women would not suffer sexual or other types of affronts from men of their own class.” (27) Había control social y sexual sobre Pucha, quien ingenuamente cree que es merecedora de un “buen” partido como Javier, sin imaginarse que el sistema de honor en la sociedad ponceña la convertiría en objeto no apropiado para formar la gran familia puertorriqueña.

Mientras que Baudelaire la ilustraría como alegoría de la modernidad, Bhabha la categorizaría como sujeto colonial tanto apropiado, como inapropiado. Por otro lado, Marx, quien sostiene que la prostitución es tan sólo una expresión de la prostitución general del trabajador, vería a Pucha como símbolo de la falla

capitalista. Benjamin la observaría de forma paradójica de tres maneras: como mercancía, como vendedora de su propia mercancía y como obrera. De hecho, Susan Buck-Morss va más allá, señalando que la prostituta representa el secreto revelado del capitalismo:

The prostitute is the ur-form of the wage laborer, selling herself in order to survive. Prostitution is indeed an objective emblem of capitalism, a hieroglyph of the true nature of social reality in the sense that the Egyptian hieroglyphs were viewed by the Renaissance—and in Marx's sense of well: 'Value transforms...every product of labor into a social hieroglyph. People then try to decode the meaning of the hieroglyph in order to get behind the secret of their own social product...' The image of the whore reveals this secret like a rebus. Whereas every trace of the wage laborer who produced the commodity is extinguished when it is torn out of context by its exhibition on display, in the prostitute, both moments remain visible. (184)

Pucha es la mercancía hecha carne y viceversa; es el espacio tenso, nostálgico, material e ideal. Si la crisis del desempleo es palpable para hombre, como lo es para su amigo Carré (quien ya es adiestrado como albañil), para ella sería prácticamente imposible realizarse laboralmente y de forma digna.

Ya para el 1890, Ponce se convierte en el municipio más rico de Puerto Rico, en parte por la industria agro-exportadora, por el vínculo ingenioso entre lo rural y lo urbano, y claro está, por el crecimiento poblacional de diversos sectores de la isla. Como novela moderna, *Mancha de lodo* en ocasiones ofrece una resistencia a los flujos de la modernización, y en otras nada en la misma dirección de los flujos para mantener su orientación y llegar a la meta de la revolución universal obrera. Esta ambivalencia mantiene a los personajes en constante ansiedad. Dentro del mundo fluido e inestable de la novela, Elías Levis busca romper con la tradición, fundar un nuevo orden y dejar atrás toda idea antigua y errónea. El enfoque de sus narraciones es más innovador, en el contexto colonial puertorriqueño, que las

narraciones de otras figuras de la ciudad letrada local, en la medida en que él adjudica un rol prominente a una figura como Pedro Carré, que se distancia hasta cierto punto del modelo del líder letrado proveniente de la clase hacendada y los sectores profesionales próximos a ésta. A ese enfoque se adecua su recreación novelística de Ponce y de los personajes que elige como protagonistas del drama social.

Sin embargo, la ansiedad de Ponce resulta desconcertante y expresable como risa absurda dada la confluencia de sensaciones, la ambigüedad de representación y el resquebrajamiento de las relaciones sociales dentro del espacio contradictorio de la ciudad. Las tecnologías y el progreso traen la velocidad y la movilidad, pero a la ciudadanía se le dificulta moverse luego de su largo estado de inercia. La inutilidad del lujo religioso se va viendo reemplazada por el lujo de la mercancía. La presencia perenne y descontrolada de la luz anticipa el fordismo que se implantaría en Puerto Rico a comienzos de la década de los treinta. El trabajo se convierte en propulsor de movimiento y de vida, pero su desplazo no tiene sentido ya que la muchedumbre anda desorientada y sin propósito.

Mancha de lodo termina siendo la historia de una sociedad huérfana e incapaz de moverse al ritmo de la modernidad, una sociedad que debe ser salvada por los brazos paternos del albañil redentor. Nuestro protagonista mantiene su temple sereno porque confía en que la modernidad represiva que está viviendo se transformará en una modernidad fomentadora y fraternal. El secreto se halla en tomar ventaja de la fuerza y la dirección del movimiento del progreso, de las luces,

de la maternidad degradada de Pucha y de los nervios de la muchedumbre para mantener su proyecto obrero.

Elías Levis narra la experiencia moderna en el sentido del *modo hodierno* o al modo del hoy, llevando a su lector por la transitoriedad del tiempo. El autor se comprende moderno porque sabe que su presente ya no es el ayer, ni será el mañana, lo cual debería ser esperanzador. En *Mancha de lodo* se niega la convivencia de lo moderno y lo arcaico, ya que el pasado según Elías Levis, es una falta que no se debe volver a cometer. “No, no, decía Pedro Carré, esa familia humana tiene necesidad de creer, quiere amar en el nuevo ambiente de los siglos, pero no amará dogmas pasados, errores que dormitan en la noche del descreimiento...” (30) El autor se esmera por crear un lenguaje que domine la modernidad y que re-encante al lector.

Sin embargo, la mancha de lodo¹⁶¹ es la seña de que algo todavía queda del pasado sin resolverse. Esa mancha del pasado se relaciona con la situación de subordinación de la mujer en la sociedad colonial, de tal alcance y profundidad que queda fuera de la conciencia del narrador y de su personaje modelo, Pedro Carré. Es la colonialidad del poder, fuerzas residuales de las relaciones coloniales del antiguo régimen español, depositadas en la clase señorial. Pucha es parte de ese pasado ya narrado en *El estercolero* (1899), en el que ella su familia se hallaba atascada en el lodal de la miseria. Pucha lucha contra el determinismo fatalístico que le impone la escritura todavía patriarcal de Elías Levis, pero también contra la fuerza del mercado capitalista. La experiencia en la ciudad de Ponce combina

¹⁶¹ *Mancha de lodo*, p123

elementos del espectáculo, el capitalismo, la decadencia y la publicidad. La fascinación (valuación) y la marginalización (devaluación) van de la mano. Esta ambivalencia le permite a los personajes ser cómplices del autor-flâneur, ayudándole a ejemplificar la alienación del individuo por la máquina capitalista en el espacio central urbano. La naturaleza está a la venta, el cuerpo es drenado y despojado. En el tratamiento fatalista, moralizante y subordinante que se le da al personaje de Pucha se descubren los límites de la mentalidad más progresista que pudo producir la ciudad letrada colonial en la vuelta de siglo. Pero Elías Levis no es del todo fatalista, no descarta completamente las esperanzas de cambio, de un futuro diferente, un futuro que se forja con la labor de personajes como Pucha y Carré. La muerte de la tradición y el esfuerzo futuro del músculo obrero se le presentan como necesarios para la regeneración y para el recobro de la tranquilidad en Ponce. Constatamos, además, que la perspectiva acentuadamente social de Levis, junto con el destaque que hace de los personajes obreros y de las condiciones materiales de su existencia cotidiana bajo los procesos de reurbanización capitalista, se distancia del culturalismo nacionalista y de la nostalgia cuasi-costumbrista mucho más que los otros autores letrados examinados en este estudio.

Ya estamos en la época de las luces para
ver muy claro que todo lo que existe en la
naturaleza como tierra, agua, aire, sol, luna y
los demás elementos que constituyen el
Universo, pertenecen a todos los seres de
nuestro planeta, puesto que dichos elementos
nos han creado y nos conservan la existencia.”

Manifiesto anarquista, Grupo de los hijos del Chaco, Paraguay (1892)

4.0 LA MEDIACIÓN ALTERNA DE LUISA CAPETILLO

4.1 Anarquismo en Capetillo

Luisa Capetillo, en su capacidad de escritora y activista obrera, ofrece otra posibilidad para el ser humano, otra forma de desplazamiento, otro curso para su liberación y realización. La ensayista deja palpar el drama moral y la ansiedad del puertorriqueño ante la dislocación que la nueva soberanía trae. Como lectora obrera, unionista y exiliada, Capetillo camina, crea espacios nuevos de enunciación y muestra los cruces entre el sindicalismo, el anarquismo, el espiritismo y el feminismo en Puerto Rico.

Las primeras décadas del siglo XX son claves en el surgimiento del feminismo puertorriqueño. El feminismo tradicional en Puerto Rico ya se sentía desde el siglo XIX cuando se habían fundado escuelas y revistas y se discutía en textos y periódicos la importancia de los derechos de la mujer. Ana Roque de Duprey es figura protagónica dentro de esta lucha, pero a diferencia del feminismo morigerado y burgués de Duprey¹⁶², Capetillo promovía una moral

¹⁶² Ana Roque de Duprey organizaba grupos en favor del voto y la educación de la mujer y colaboró en la publicación de varios libros y de seriados como *El heraldo de la mujer*. En una suerte de reseña de la novela *Luz y sombra*, Capetillo comparte sus ideales feministas con la autora hasta cierto punto: “Cuando tuve una feliz oportunidad de saludar a esta inteligente y valiente mujer, le expuse mis ideas respecto a la libertad femenina. Me demostró ser partidaria del voto femenino, de los derechos de la mujer en poder participar de los privilegios del hombre en importantes empleos. Pero cuando le hablé de libertad sexual entre ambos sexos me dijo que no era partidaria de esa

alternativa y un sindicalismo radical que posicionaría a la mujer en un plano superior y transgresor. La diferencia mayor entre el feminismo de ambas yace en la filosofía anarquista de Capetillo, que se apoya en la ciencia y en especial, en la naturaleza. En su anarquismo no hay códigos ni dogmas que dictan las reglas del juego o que privilegien ciertos sectores, sino que se le pierde el miedo a las autoridades o a quienes busquen posicionarse dentro de un campo competitivo de poder. La instrucción de las ciencias¹⁶³, la higiene, el amor libre, la solidaridad, el rechazo de las religiones, el desprendimiento de lo material y la eliminación del concepto de la propiedad privada sintetizan las múltiples demandas del anarquismo feminista de Capetillo.

El anarquismo es para ella la forma natural de vida. Desde su visión libertaria y fraternal, la injusticia, la miseria, la desigualdad de sexos y la explotación son violaciones de las leyes naturales. Los gobiernos, el matrimonio, la propiedad privada, la lujuria, lo antihigiénico y el alcoholismo serían algunos de los ejemplos de formas inarmónicas y antinaturales que van despojando a los individuos de humanidad. Sus escritos alumbran la tensión fuerte entre la naturaleza y la sociedad, entre la armonía natural y el individuo desnaturalizado por las cartografías sociales del gobierno y la iglesia. La sociedad en que vive Capetillo está sujeta a prácticas coloniales y capitalistas, que según ella atentan

libertad por entender que la sociedad debe regirse por leyes y ella acataba las leyes establecidas, como amante del orden.” (167)

¹⁶³ En “La mujer en el hogar y en la familia”, Capetillo exhorta la educación de la mujer para poder influir en la nueva generación: “Por eso la mujer debe ilustrarse y educarse; hay que distinguir, pues ilustración abarca todos los ramos de la ciencia humana, Fisiología, Fisonomía, Geología, Geografía, Química, Física, Astronomía, Ingeniería, Agricultura, Geometría, Historia, Música y Pintura” (94)

contra la naturaleza al codificar e instrumentalizar la tierra, el amor y el cuerpo de tal manera que los separa entre sí y de la armonía natural.

Capetillo, en cuanto a figura transgresora, funciona como agente de desplazamiento, como aquello que habita un margen borroso a la sombra de la crisis de las categorías que complementa la crisis del país. La transgresión de Capetillo desplaza el eje de clase y el eje de género en el punto en que se cruzan. Habría que ver en el corpus manejado en este trabajo, cómo Capetillo, en cuanto *intermediaria en la diferencia* (Duchesne-Winter), maneja la sexualidad, trasciende las categorías sociales y toma conciencia de la naturaleza para romper con la hegemonía capitalista-colonial-sexista. La hermenéutica de la corporalidad, de la sexualidad y de la higiene en Capetillo repudia la sociedad patriarcal. El uso del pantalón (la ropa del Otro dominante), por ejemplo, además de ser para ella un hábito higiénico, es estrategia de apropiación del discurso masculino¹⁶⁴, una forma de acortar las distancias entre el hombre y la mujer y de alcanzar su igualdad¹⁶⁵. Hay que tomar en cuenta la postura espiritista de Capetillo y su concepción del espíritu como algo carente de sexo y de propiedad material, ya que facilita el ideal de una naturaleza igualitaria y libertaria. Su travestismo cancela todo desequilibrio genérico.

¹⁶⁴ Ese acto mimético y de simulacro es lo que le permite a Capetillo desplazarse mediante una instalación de la retórica de la masculinidad de la época. Su atrevimiento, el cual le cuesta dos arrestos y la expulsión de Cuba, pone en tela de juicio el binarismo hombre-mujer. “Esta costumbre de pantalón se adapta perfectamente a la época de progreso femenino. Ya esta costumbre hará que vayan variando las telas desde las más gruesas a las más finas y delicadas y terminaremos en usar sólo un velo o gasa para cubrirnos. (“Mujer en la época primitiva” 157)

¹⁶⁵ Aunque en realidad Capetillo irónicamente le atribuye superioridad a la mujer: “No afirmo, ni dudo, ni niego; reservo mi opinión, pues la mujer tampoco quiere ser superior al hombre; podrá serlo, pero no gusta demostrarlo para no herir.” (“La mujer en la época primitiva” 157)

Doctrina importada de Europa, el anarquismo se adapta a los contextos latinoamericanos para contrarrestar la opresión que los gobiernos republicanos lanzan contra los sectores emergentes de la clase obrera y el artesanado. En gran parte de América Latina, el anarquismo contribuye de manera particular a concienciar a los pueblos: invitando a reconectarse a los orígenes humanos y a la naturaleza con una perspectiva futurista y alternativa que deja atrás la naturaleza de los burgueses románticos. Asimismo esta anarquista puertorriqueña, quien ya no puede voltear el cuello y recuperar su mirada ancestral, se acerca a la naturaleza con visión de futuro. Gran parte de la propaganda anarquista en las diversas organizaciones proletarias reclaman una recuperación de la naturaleza y de las leyes naturales. Luisa Capetillo participa en una amplia tendencia de época con voces en muchos ámbitos del continente suramericano y el Caribe. Los movimientos anarquistas en América Latina basan su ideal en una manera alternativa de plantear el vínculo con la naturaleza. En Paraguay, que para comienzos del siglo XX ya contaba con un colectivo de trabajadores en uniones anarquistas, ya había exclamado en sus manifiestos:

...estudiad la Naturaleza, ese movimiento anárquico, manteniendo en ella la armonía por las fuerzas de atracción y repulsión que existen en todas las partes que componen el todo y os convenceréis que todo lo que existe se rige solamente por la ley natural y no con las leyes artificiales...”¹⁶⁶

Para el activista Praxedis G. Guerrero (1910), quien desde California aboga por la mujer, encuentra en la naturaleza un espacio propicio para la libertad:

La igualdad libertaria no trata de hacer hombre a la mujer; da las mismas oportunidades a las dos facciones de la especie humana para que ambas se

¹⁶⁶ Citado en Carlos M. Rama, *El anarquismo en América Latina*, p. 232.

desarrollen sin obstáculos...sin arrebatarse derechos, sin estorbarse en el lugar que cada uno tiene en la naturaleza.¹⁶⁷

Al igual que América, España—en particular, Barcelona¹⁶⁸—estuvo en las miras de Capetillo. Con su episodio de la Semana Trágica, los anarquistas barceloneses tienen una perspectiva clara sobre el papel de la naturaleza en la transformación y liberación de la vida social. Bajo la doctrina del naturismo, ellos promueven el respeto por la naturaleza y le dan importancia a la re-armonización de la comunidad con ella. También creen en un orden natural y entienden que la naturaleza y la vida social necesitan coexistir para lograr un “comunismo libertario naturista.” De hecho, el naturismo libertario promueve el vegetarianismo, estilo de consumo de Capetillo. Mientras que el discurso patriarcal romántico ve a la naturaleza como paisaje pasivo, el anarquista la ve como modelo de transformación-liberación de la vida social.

Podemos decir entonces que gran parte de los discursos y manifiestos anarquistas latinoamericanos y barceloneses que se van gestando a comienzos del siglo XX recusan la cosificación del ser humano y plantean la necesidad de recuperar la naturaleza perdida bajo las leyes artificiales de las oligarquías para replantear nuevas formas de vida social desde esa recuperación. El anarquismo naturalista de Capetillo se solidariza con todas estas luchas obreras activas en

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 435.

¹⁶⁸ Capetillo, quien tiene como misión fundar su escuela agrícola, escribe sobre La Escuela Moderna, proyecto del pedagogo libertario catalán, Francisco Ferrer, ejecutado en 1909 como consecuencia de los eventos de la Semana Trágica en 1909 a pesar no de él no haber sido parte de la huelga general que tomó efecto en Barcelona. Ferrer concibe conceptos educativos anarquistas y funda en 1901 la Escuela Moderna con el propósito de proveer una educación sin dogmas religiosos o políticos. En su ensayo, “Escuela moderna!, Capetillo simpatiza con el concepto de Ferrer: “Escuela Moderna, significa: Abolición de fronteras, de banderas, de monarquías, de explotación, de gobierno, de idolatrías, de miserias.” (80)

América Latina y en los Estados Unidos. De hecho, su prédica, que comienza en Arecibo en 1905, se propaga a varios pueblos de Puerto Rico¹⁶⁹ hasta llegar a Tampa, Florida.

Como lectora a sueldo en una fábrica de tabaco en Arecibo, Capetillo habla sobre la libertad como proceso vital de la vida, sobre ideas políticas y literarias y sobre la absoluta libertad de la mujer. Esta pensadora fuera-de-escena, se posiciona en un espacio que trasciende las grandes figuras temáticas de la política convencional de su época (patria, orden, progreso) y opta por transformar la vida desde abajo, desde la cotidianidad, en cierto modo adopta una política "molecular" (Deleuze-Guattari) que desdeña las obsesiones burguesas con la identidad social, nacional y de género. Sin embargo, a diferencia de la postura "molecular" nacida en los años sesentas europeos, el anarquismo de principio de siglo de Capetillo se funda en una concepción integral y vitalista de la naturaleza humana. Capetillo entiende que tanto el obrero (e incluso muchos hombres anarquistas¹⁷⁰) como el burgués liberal, por ejemplo, no difieren en la preservación del dominio del hombre sobre la mujer; simplemente toman

¹⁶⁹ Ya para comienzos del siglo XX, en Puerto Rico se publican diversos periódicos con perspectivas anarquistas. Gran parte de la intelectualidad anarquista pertenecía al sector obrero, el cual encontró espacios literarios en periódicos, tales como: *El porvenir social* (1899), *Ensayo Obrero* (1899), *La Federación Obrera* (1899), *La Miseria* (1901) *El pan del pobre* (1901), *El Anarquista* (1902), *Unión Obrera* (1903), *Humanidad Libre* (1904 a 1906), *Voz Humana* (1906), *La voz del obrero* (s.f.), *Obrero Libre* (s.f.), *La Sotana* (s.f.), *El combate* (s.f.), *Hijo del Pueblo* (s.f.), *Adelante* (s.f.), *Nuevos Horizontes* (1909 al 1911), *La Antorcha* (s.f.), *Avante* (s.f.), y *Yo Acuso* (1914-1917).

¹⁷⁰ La figura del anarquista se ve en las novelas de José Elías Levis a través del personaje de Carré, obrero mulato con ideales comunistas y universalistas. Tanto en *Estercolero*, como en *Mancha de lodo* y *Planta Maldita*, Carré se pone en plan de redentor de la mujer. Pero la pregunta sería, si como obrero y protector de la mujer, ¿Carré implícitamente está subordinando al sexo opuesto? ¿Es su acto benevolente uno que despoja a la mujer de agencia política? El obrero, según Findley, en tanto busca libertades para la mujer, no acepta su papel de opresor, echándole la culpa al hombre de clase privilegiada con deseos capitalistas que se proyectan a través del sexo. ¿Cómo resolvería Capetillo la situación de la mujer en estos casos?

estrategias diferentes para poder mantener dicho dominio. Capetillo promueve la transformación en un sentido feminista de las prácticas cotidianas, desde la dieta, la higiene y la actividad corporal hasta las relaciones amorosas y la actividad laboral en obras como *Ensayos libertarios* (1907), *La humanidad en el futuro* (1910), *Mi opinión sobre las libertades, derechos y deberes de la mujer* (1911) e *Influencias de las ideas modernas* (1916). Dichas obras se encuentran compiladas en *Mi patria es la libertad*, volumen editado por la investigadora Norma Valle Ferrer (2008).

El discurso anarquista de Capetillo se centra en el comportamiento del ser humano de acuerdo a su propia naturaleza y en la libertad y armonía esenciales. Según Capetillo, la libertad le concede al humano una capacidad creativa de revolución, solamente alcanzable si se erradica toda formulación dogmática que atente contra ese potencial humano. Veremos en su estilo de escritura orgánica y digresiva y en su postura ante las instituciones antinaturales de la autoridad, la propiedad privada y la explotación del obrero y de la mujer, cómo Capetillo intenta conectar con la verdadera naturaleza del ser humano.

Otro aspecto del anarquismo de Capetillo es la influencia del espiritismo en sus propuestas, estableciendo una fuerte relación entre el espiritismo¹⁷¹ y el anarquismo, como lo vemos en *Mi Opinión*, cuando le escribe a su hija:

¹⁷¹ Rosendo Matienzo Cintrón, biógrafo del precursor del espiritismo en Puerto Rico, Don Manuel Corchado y Juarbe, define este movimiento filosófico: “¿Qué es el espiritismo? La doctrina revelada por los espíritus. Y los espíritus, ¿qué son? Son almas de los hombres desencarnados, siendo la desencarnación el fenómeno que experimenta el espíritu del cuerpo. (Citado en Rodríguez Escudero 11) Poeta, jurista, abogado, legislador y orador con creencias kardecianas, Corchado y Juarbe fue uno de los próceres con ideales democráticos y libertarios que aboga en las Cortes Españolas y consigue abolir la esclavitud en Puerto Rico. Otra de sus propuestas fue el tratar de

Bien; ahora surge otra cuestión de ideas, soy creyente de la diversidad de existencias, y por tanto, de la inmortalidad del alma. Pero dicen mucho que los espiritistas y anarquistas son distintos. Y muchos no quieren aceptar que la anarquía y el espiritismo sean idénticos en el fin que persiguen. (Matos Rodríguez 223)

En “¿Anarquista y espiritista?...¡Uf, uf!” añade lo siguiente: “No veo la razón que pueda haber en el concepto científico de Espiritismo en contra de la Anarquía; el procedimiento de ambos es cuestión de temperamentos más o menos sanguinarios.” (171) Ninguna ideología rechaza la otra y ambas profesan una admiración y respeto por lo “natural”. Según Allan Kardec, sistematizador del espiritismo, los humanos buscan la sociedad y la vida de relación instintivamente, mas entienden que es necesario la cooperación y la ayuda mutua para la supervivencia y evolución dentro de la naturaleza. Capetillo se suscribe a esta idea del auxilio mutuo y cree fervorosamente que la vida social yace en la naturaleza. El espiritismo también le permite a Capetillo aplicar las leyes naturales y descalificar en su discurso las leyes hechas por los humanos. Esta manera de pensar se abre a la creencia en diversos mundos: el mundo espírita, el mundo corporal, mundos transitorios, mundos inferiores y mundos superiores, por donde transitan los espíritus. Estos espacios alternos y “habitables” le ofrecen a Capetillo posibilidades de existencia y de evolución.

Puerto Rico, que ya para mediados del siglo XIX está al tanto de las nuevas ideas filosóficas que emergen en los Estados Unidos, en ese entonces tiene un nivel bajo en alfabetismo, carece de derechos democráticos y funciona bajo la religión católica. Néstor A. Rodríguez Escudero, autor de *El espiritismo en Puerto*

incorporar el espiritismo en el plan de enseñanza en las escuelas, tarea sumamente difícil por la precariedad económica y la falta de un sistema de educación en Puerto Rico.

Rico, nos explica cómo el espiritismo empieza a diseminarse en la Isla por medio del contrabando:

Ese contrabando fue el que dio lugar a que surgieran los piratas Cofresí, Almeyda y otros, pero también trajo en libros que penetraban a escondidas, ideas nuevas que se discutían en otros países más libres, entre ellas las ideas del médico francés y la libertad del pensamiento. Es decir, el régimen de hierro que padecía la isla no pudo contener la entrada de aquellas ideas “subversivas” que ayudarían más tarde a limitar el poder omnímodo de la religión oficial (31)

Es interesante el hecho de que quienes primero adoptan el espiritismo en el siglo XIX son individuos pertenecientes a las clases media y alta, ya que tienen acceso a la lectura y la escritura de una filosofía que en sí requería ser estudiada. Hubo resistencia y esfuerzos para erradicar el espiritismo entre el 1888 y el 1898, bajo el régimen español, pero ya para el siglo XX, bajo las mayores libertades religiosas garantizadas por el régimen norteamericano, se fundan centros espiritistas, se crean sociedades, se celebran conferencias y se publican periódicos que ayudan a esparcir la doctrina a las clases populares. Ya con la fundación de la Federación de Espiritistas en 1903, se sientan las bases y se oficializa el espiritismo en Puerto Rico. En una asamblea celebrada el mismo año, oradores de la talla de Matienzo Cintrón, Rafael López Landrón y Cayetano Coll y Toste participan del evento.

Capetillo tiene una gran habilidad para eslabonar todo con la naturaleza por medio de relaciones que en ocasiones resultan difíciles de captar. Todo evoluciona y transiciona en los espacios creados, y el ser humano es perfectible y transferible siempre y cuando se acate a las leyes naturales y entienda su posición y temporalidad dentro de la naturaleza. Sus escritos exhortan a un desprendimiento de las religiones y a una aceptación de nuevas ideologías:

“Instruíos en la Ciencia Espírita, investigadla, analizad sus libros y aceptadla para ayudaros a emancipar del egoísmo y orgullo, para con vuestro prójimo.” (57) Para los espiritistas, el ser humano comparte dos espacios de la naturaleza: “...por su cuerpo, participa de la naturaleza de los animales, cuyos instintos tiene; por su alma, participa de la naturaleza de los Espíritus.”¹⁷² Por esta línea es que corre el pensamiento de Capetillo, una que establece la diferencia entre la materialidad y la espiritualidad del humano:

Así, por conveniencia propia, podemos enterarnos también de lo que pertenece a nuestro espíritu, pues con este es que nos quedamos. La materia se disgrega para alimentar otras vidas. Debemos luchar por mejorar nuestra existencia, para ilustrar nuestro espíritu, recipiente donde quedan grabados nuestros defectos en nuestro *periespíritu*¹⁷³. (57)

El anarquismo y el espiritismo de Capetillo se complementan pues una ideología facilita la comprensión de la otra. Es gracias a la concepción del *periespíritu*, por ejemplo, que el ideal de igualdad sexual se logra en su discurso anarquista. Su anarquismo feminista, por su parte le facilita un acercamiento a la elevación espiritual del ser humano y al desarrollo natural de una comunidad grande.

¹⁷² Kardec, Allan. *Libro de los espíritus*. 8

¹⁷³ Kardec define el *periespíritu*: El lazo o *periespíritu* que une el cuerpo y el espíritu es una especie de envoltura semimaterial. La muerte es la destrucción de la envoltura más grosera; pero el espíritu conserva la segunda, que le constituye un cuerpo etéreo, invisible para nosotros en estado normal y que puede hacer visible accidentalmente, y hasta tangible, como sucede en el fenómeno de las apariciones.”(8)

4.2 Acercamiento geo-anarquista al espacio puertorriqueño

4.2.1 La re-naturalización del espacio y la anulación de la propiedad privada.

Ante el problema de la propiedad privada en la modernidad, los anarquistas apuestan a una geografía que obedezca a las leyes naturales y que correspondan, no a un estado nacional forjado por el imperialismo capitalista, sino al Estado de la Naturaleza. Capetillo es promotora de la propiedad social común en una sociedad sin clases y sin estado:

Así es, que el mejor sistema es, que todos los pobres se organizaran para la Huelga General como defensa, no como venganza y así exigir y reclamar los derechos usurpados para establecer el comunismo en la anarquía, aunque no creo que se quede ningún gobierno ni autoridad en la comunidad...Pues el solo establecimiento del comunismo suprimiría todo gobierno...porque todos lo tendrán con abundancia y habiendo abundancia para todos, no hay la necesidad del robo. (*Ensayos libertarios* 61)

Capetillo, quien ve la propiedad privada como una forma de autoritarismo sobre las relaciones sociales, toma esta relación dominador-dominado para equiparar los conceptos de propiedad privada y hurto. Cuando la Tierra y sus recursos—que según las leyes de la naturaleza, por derecho les pertenecen a todos por igual—son apropiados por unos cuantos, esto trae como consecuencia la explotación por parte del dueño hacia sus súbditos, o sea, hacia los que la trabajan pero no pueden habitarla libremente.

Esta relación “antinatural” la contextualiza en el texto “Gobierno Propio”, donde Capetillo critica al Partido Unión de Puerto Rico¹⁷⁴, denunciando su relación explotadora con el proletario y acusándolo de ser causantes de la infelicidad social:

¹⁷⁴ Bajo el liderazgo de Rosendo Matienzo Cintrón.

Porque piden libertad para ellos gobernar, si saben que todos no están dispuestos a disfrutar de ella porque están sumidos en la ignorancia y la miseria más inmerecida, porque ellos todo lo producen, labran la tierra, siembran la caña, el café y todos los demás frutos. Y estos infelices no pueden tener hogar propio, ni por medio de su trabajo, ni tienen la mayor de las veces, café ni azúcar, teniendo que consumir el bacalao que no es de aquí y tampoco cosechado, y que no alimenta, en vez de servirse con abundancia de los frutos que han recolectado. La riqueza de este país que son numerosos productos, no son para guardarlos, convertidos en oro, debe ante todo atenderse a las necesidades de sus habitantes. ¡Ah!, pero eso no lo explican, ni lo discuten, ni procuran remediarlo. (65)

Hay que situar esto en un Puerto Rico donde la mayor parte de la población carece de medios de producción, de hogar propio y de alimentación, la miseria es cruda y el trabajo no asegura la subsistencia. Para Capetillo, la ambición de gobernar sociedades para acaparar la mayor proporción de bienes sociales, propia de las clases dominantes, le impide a las grandes mayorías alcanzar la vida sana a que tienen derecho por naturaleza. En su visión, el derecho emana de una naturaleza entendida como igualitaria y el ser humano simplemente lo debe reconocer. La miseria narrada por Capetillo justifica defender a quien roba para comer, por ejemplo, tal y como lo vemos en “¡Escuela Moderna!”:

No acuses a tu hermano, que delinque por las circunstancias de la miseria que le obligue a delinquir, no le llames ladrón, cuando tiene hambre y toma un pedazo de pan, cuando tú codicioso y avaro has vendido una pieza de tela o de oro, de \$1.00 en \$10.00...No castigúéis al hambriento, buscad el origen del delito y destruidlo.” (80)

Cuando los que no poseen la tierra deben pagar o vender su labor a quienes sí la poseen para poder tener acceso a los recursos que le proveen trabajo y sustento, entonces la posesión de la Tierra es aquí la posesión de la otredad.

Ciertamente el espiritismo de Capetillo le permite comprender la conexión de la naturaleza con todos lo que lo han pasado y seguirán pasando por ella y

cuestiona el concepto de la “propiedad privada” dentro de un plano más espiritual. En “La mujer en el hogar y en la familia”, la ensayista insiste en que los niños enfermos, víctimas de una maternidad inconsciente,” deben liberarse del peso que acarrean con la otredad pasada: “...empieza otra lucha, una lucha más intensa porque aquí actúa una fuerza desconocida para el niño; sus *anteriores vidas, sus tenencias* y la disposición de la ley que rigen lo animado.” (96) Las vidas pasadas son apropiadas por el niño, las cuales van dejando registros a su paso y a su muerte. El niño enfermo, por su parte, perecerá y su alma morará en otro cuerpo que llevará su peso. Es decir, que uno posee y es responsable por el pasado de los otros anteriores, porque el mundo ha sido creado por ellos. Es así como define Capetillo la naturaleza de las tenencias y posesiones. Privatizar la propiedad se presta para el dueño capitalista dominar a la otredad trabajadora y someterla al seguimiento de órdenes y leyes no naturales mientras esa otredad se encuentre pisando dicha propiedad. El filósofo y economista anarquista, Pierre Joseph Proudhon, detalla el concepto de propiedad privada y cómo éste impulsa el establecimiento de relaciones sociales autoritarias y antinaturales:

The proprietor, the robber, the hero, the sovereign -- for all these titles are synonymous -- imposes his will as law, and suffers neither contradiction nor control; that is, he pretends to be the legislative and the executive power at once . . . [and so] property engenders despotism . . . That is so clearly the essence of property that, to be convinced of it, one need but remember what it is, and observe what happens around him. Property is the right to use and abuse . . . if goods are property, why should not the proprietors be kings, and despotic kings -- kings in proportion to their *facultes bonitaires*? And if each proprietor is sovereign lord within the sphere of his property, absolute king throughout his own domain, how could a government of proprietors be any thing but chaos and confusion?" (135)

Proudhon conceptúa la propiedad privada entonces como el producto de la fuerza egoísta humana y no de la ley de la naturaleza. Se niega así toda libertad y

dignidad al que tiene que acatarse a las reglas artificiales del propietario. No existe ni el reclamo, ni la participación del trabajador en las decisiones que se tomen sobre su propia fuente de vida, que es la Tierra.

La propiedad privada no tiene sentido tampoco para Piotr Kropotkin, quien en *La conquista del pan* (1892), exhorta como solución una renaturalización del espacio a través de la expropiación de la propiedad privada:

Más para que el bienestar llegue a ser una realidad, es preciso que el inmenso capital deje de ser considerado como una propiedad privada, del que el acaparador disponga a su antojo. Es menester que el rico instrumento de la producción sea propiedad común, a fin de que el espíritu colectivo saque de él los mayores beneficios para todos. Se impone la expropiación. El bienestar de todos como fin; la expropiación como medio...¡Muy diferente será el resultado si los trabajadores reivindican el derecho del bienestar! Por eso mismo proclaman su derecho a apoderarse de toda la riqueza social; a tomar las casas e instalarse en ellas con arreglo a las necesidades de cada familia; a tomar los víveres acumulados y consumirlos de suerte que conozcan la hartura tanto como conocen el hambre. Proclaman su derecho a todas las riquezas, y es menester que conozcan lo que son los grandes goces del arte y de la ciencia, hartos tiempo acaparados por los burgueses. (11, 14)

La expropiación, al parecer de anarquistas como Capetillo, no constituye robo, sino liberación de un espacio que siempre le ha pertenecido a todos, un balanceamiento de derechos y de responsabilidades. En *Ensayos libertarios*, Capetillo le pide a los “padres del pueblo” que le permitan al pobre tomar lo necesario: “pues no es justo que ‘ellos’ sin gran molestia participen de espléndidos sueldos, y que haya gente muriéndose de hambre; y si toman por hambre un bollo de pan lo encarcelen; esto es anti-cristiano.” (51) Mientras que al explotado le exhorta desarmar el sistema:

No trabajéis para vagos y obscurantistas. No ayudéis con vuestros votos a sostener el sistema actual de tiranía, sosteniendo en el poder hombres que van en contra de los trabajadores después de haberlos explotado, que si no encuentra trabajo y se apodera de un bollo de pan o de cualquier objeto que necesite y por ese le llaman

ladrón y es encerrado en oscura prisión, viéndose por esta causa su esposa e hijos en la miseria y desamparados. (54)

Capetillo revierte el rol de ladrón¹⁷⁵, atribuyéndoselo al patrón y a su vagancia, pues “hay que saber, que los que padecen y carezcan de lo necesario por su egoísmo, egoísmo que es un robo en la naturaleza serán perseguidos por sus víctimas.” (*Ensayos libertarios* 53) Este egoísmo es el que lleva a la negación del trabajador poseído, el que se podrá erradicar cuando el ser humano se haga consciente de su convivencia con los demás y con la naturaleza. El individuo se comprenderá libre cuando deje de negar la libertad del Otro:

No hay esclavitud; pero habiendo amos hay esclavos, y esto es lo que tenemos que abolir: la esclavitud del salario mísero y mezquino, indigno del hombre libre, y conocedor de sus derechos. ¿Por qué ellos, partidarios de la libertad, no destruyen la esclavitud individual y la miseria para luego pedir la libertad completa?” (65)

Sólo a través de esa toma de conciencia, de la organización y la revolución proletaria, de la liberación del colectivo y de la re-naturalización del espacio, podrá entonces el individuo ser libre.

En su visión anarquista, la naturaleza debe sustituir el Estado, debe ser el único sistema que crea las leyes y las condiciones de otorgar y preservar la libertad de todo y todos. El propio Bakunín insiste en que siendo el humano parte de la naturaleza, debe éste por lo tanto rendirle respeto y aceptar sus leyes invariables, ya que resultaría paradójico referirse a su libertad negando las leyes

¹⁷⁵ Capetillo distingue dos tipos de ladrones y se va en defensa del segundo grupo: “Hay ladrones de levita que los llaman caballeros, y ladrones con harapos que los llaman pordioseros. Unos roban en la bolsa y en los negocios, los otros sustraen algo de los bolsillos en calles, plazas, o casas, por miseria o vagancia, que engendra el sistema social actual, los otros especulan por ambición egoísta. Los segundos son más admisibles que los primeros.” (*Notas* 212)

de su propia existencia¹⁷⁶. Capetillo, quien cree en la simbiosis francesa libertad-igualdad-fraternidad, nos incita a lo siguiente:

...recordar que las leyes naturales deben obedecerse con preferencia a toda otra legislación y como consecuencia reformar el equivocado concepto que existe sobre la moral, el derecho humano y la igualdad, tratando de que la humanidad sea feliz proporcionando los medios fáciles para su pronta y segura realización. ("Fragmentos de una carta" 226)

Capetillo se comprende libre, igual y solidaria cuando es consciente de su parte y situación dentro de la naturaleza.

4.2.2 El tríptico Tierra, Sol y Mar dentro del Estado de la Naturaleza

El método más efectivo para Capetillo promover las metas de la clase obrera es a través de sus viajes, su escritura y su activismo. Pero convocar la huelga e incentivar la revolución obrera requiere crear una geografía físico-cultural anarquista. La escritura de Capetillo apela a una geografía utópica en donde el cooperativismo y el amor hacia todos los aspectos del Universo reinan y en donde se precisa un continuo cuidado de la naturaleza. Su postura geo-anarquista le permite promover el desarrollo de una sociedad igualitaria, aprovechar los recursos naturales, establecer lazos solidarios entre individuos y con el Universo, resolver el problema de la propiedad privada, y con eso, erradicar cualquier forma de dominación.

El movimiento proselitista de Capetillo está fuertemente anclado a la naturaleza, en particular, al tríptico tierra-sol-y-mar. La ensayista realiza unas interpretaciones con respecto a la naturaleza que claro afectan sus procesos de

¹⁷⁶ Proudhon, P.-J. *What Is Property?: An Enquiry into the Principle of Right and of Government*. New York: H. Fertig, 1966. Print. P243

pensamiento y escritura, cosa que vemos en “Visiones”, cuando le rinde tributo a la misma por su sabiduría y perceptibilidad diversa:

¿Sabéis por qué? Porque la sabiduría empezó su jornada, en el átomo, y éste está en los abismos, como en las cimas de las montañas se estremece en las ondas del océano, como brilla en los rayos del sol. Se agita en las auroras boreales, como vive en las sombras de la noche, bulle en el cáliz de las flores, y atraviesa en alas de la brisa en el espacio. Es perfume y es veneno. Está en el fuego y en la nieve. El que ha pasado por todos estos estados tiene necesariamente que ser sabio, justo, poderoso. (229-230)

Capetillo le atribuye inteligencia a la naturaleza, se doblega ante sus leyes y encuentra inspiración en su capacidad generadora y creativa para así perfeccionarse ella misma como escritora y activista.

El anarquista es, por lo general, un pensador geográfico que establece relaciones entre la sociedad, la tierra, la luz y el mar; en fin, entre elementos fundamentales para la existencia humana. Kropotkin y Reclús, como geógrafos anarquistas por excelencia, figuran en la aplicación del naturalismo vitalista en sus teorías. Tanto ellos como Capetillo, buscan entender cómo la realidad física del mundo da cuenta de los fenómenos sociales, creando una naturaleza anarquista. En el caso de Kropotkin¹⁷⁷, admirado grandemente por Capetillo, en su *Lo que debe ser la geografía* (1885) nos dice:

La geografía debe...enseñarnos, desde nuestra más tierna infancia, que todos somos hermanos, sea cual sea nuestra nacionalidad. En una época como la nuestra, de guerras, de auto presunción nacional, de celos y odios nacionales hábilmente alimentados por gente que persigue sus propios intereses de clase, egoístas o personales, la geografía debe ser—en la medida en que la escuela pueda hacer algo para contrarrestar las influencias hostiles—un medio para disipar esos prejuicios y para crear otros sentimientos más dignos de la humanidad.(1)

¹⁷⁷ Capetillo recibe influencias y exhorta la lectura de anarquistas tales como Bakunin, Malatesta, Sorel y Malato, entre muchos otros: “Por sus ideas conocidas arrastran el peligro de perder sus vidas por el bien de sus hermanos. Léase ‘La Filosofía Anarquista’, ‘La Conquista del Pan’, ‘Dios y el estado’, ‘La Psicología del Socialista Anarquista’.” (54)

Esta postura es innovadora, ya que sugiere un paradigma ante la geografía moderna, la cual, dentro del contexto social burgués y capitalista, tenía fines imperialistas y nacionalistas de explicar la sociedad y su desarrollo sin tomar tanto en consideración los cambios sociales ni las leyes naturales.¹⁷⁸ Según Juan Duchesne-Winter, la modernidad no es esencia propia ni exclusiva del capitalismo como tal, sino producto del encuentro entre la dominación y la resistencia en el curso de los cambios sociales en que participa el propio capitalismo. El anti-capitalismo es también, en ese sentido, constituyente de la modernidad¹⁷⁹. En su ensayo geo-anarquista, Capetillo presenta lo moderno como el *clash*, como el choque cargado de “ondas expansivas” que van cubriendo el escenario político-social de Puerto Rico. Su mapeo brega con una cultura que va transformándose por un capitalismo de masas y que va privatizando los espacios y gestando nuevas relaciones de dominio y explotación para la emergente clase obrera.

Elisée Reclus es reconocido entre los círculos científicos en América Latina por los lazos que establece con geógrafos y por sus viajes dedicados a recoger datos y realizar observaciones para sus libros geográficos. En las fábricas tabacaleras, que gracias a la práctica de lectura de libros en voz alta que acompañaba las labores, fueron focos de educación progresista (a los cuales se expusieron anarquistas puertorriqueños como Luisa Capetillo), se leían textos de Reclus, logrando que la geografía moderna y las ideas de Reclus infiltraran al espacio obrero. Reclus, quien en su epígrafe de *L’homme et la terre* (1907) define

¹⁷⁸ Ortega Valcárcel, J. “Los horizontes de la Geografía. Teoría de la Geografía”. Ariel. Barcelona. 2000, p 142.

¹⁷⁹ Duchesne-Winter, Juan. Clase Doctoral “Ensayo latinoamericano.” Universidad de Pittsburgh. 17 mar 2009.

al hombre como la naturaleza que toma conciencia de sí misma, está claro en que la geografía como campo puede producir una narrativa que puede formar y perfeccionar la sociedad hasta llevar a los individuos a un estado de conciencia y de libertad plena:

Es la observación de la Tierra que nos explica los acontecimientos de la Historia, y estos conducen a un estudio más profundo del planeta, para una solidaridad más consciente del individuo, a su vez tan pequeño y tan grande, como el inmenso universo (7)

El “teatro geográfico”¹⁸⁰ que nos define Reclús es el escenario donde se reaniman los hechos naturales y donde se inscriben los humanos. Partiendo de su visión anarquista, Capetillo realiza un estudio de los recursos naturales, una crítica a las relaciones jerárquicas, la inapropiada distribución de dichos recursos, más un planteamiento de los problemas de salud e higiene en los nuevos espacios industriales. Capetillo acude al contexto físico-geográfico, retomando ciertas ideas de la Ilustración, como la racionalidad, el cientifismo y la fe en el progreso, pero sin tomar dominio de la naturaleza. Capetillo es creyente de la curiosidad y la experimentación científicas, las cuales obedecen al engrandecimiento y a la continua “evolución” del ser humano:

Hay curiosidad científica que ennoblece y eleva que conduce a la sabiduría, hay otra curiosidad que solamente se ocupa de averiguar lo que no debe para criticarlo y rebajar el prestigio de los demás. La primera se convierte en observación metódica y persistente y toma el nombre de Ciencia. (215)

¹⁸⁰ “El teatro se extiende abarcando el conjunto de las tierras y los mares, porque las fuerzas que están en lucha dentro de cada Estado particular se igualan a aquellas donde se combate por toda la tierra.” *En cada país, el capital busca controlar los trabajadores; del mismo modo sobre el gran mercado del mundo, el capital acrecentado desmesuradamente, despreocupándose de todas las viejas fronteras, intenta por todos los medios beneficiarse de la masa de productores y asegurarse a todos los consumidores del globo, salvajes y bárbaros así como a los civilizados.*”

Al igual que la experimentación científica, Capetillo prueba y redacta indagando, examinando, yendo más allá de su objeto mediante la reflexión:

Una mañana al desenvolver un pedazo de queso, que guardaba, para comer una tajadita descubrí en una de sus pequeñas cavidades un gusano blanco, con una trompita negra, a modo de pico, luego otro y otro más; observé que se dispersaban al mover el queso y volví a colocarlo cuidadosamente en el mismo sitio; al siguiente día volví a observarlo y otra vez los dejé. No sentí asco, ni repulsión, ni deseo por destruirlo; he sentido por los animales compasión, como si guardasen un alma semiconsciente, en una apariencia grosera. (212)

En su penetración a los bosques, en su ascenso a los montes, en su descenso a los valles, y en su sumersión al mar, fomenta ella una concienciación de la humanidad y mapea su relación con la naturaleza. En “Igualdad humana”, busca por ejemplo analizar cómo la conducta del ser humano consueña con la evolución de la Tierra:

Observé a los átomos y los átomos me mostraron sus continuas evoluciones. Del mineral, al vegetal y animal. Como se desprenden los átomos en solidaridad mutua de un modo continuo e inimitable. De los árboles, la brisa los transportaba imperceptiblemente a los animales y a los humanos. De los minerales a las plantas, animales y seres humanos. En continuada ayuda mutua, nunca interrumpida se nutrían todos, sin egoísmos, sin interés, sin superioridad. (243)

Dichas evoluciones contribuyen, según Capetillo, a la formación de los mundos y a la fortificación de una unidad que espera ella sea fraternal. En “A un amigo barbero”, se continúa elaborando el discurso de la naturaleza, pero mostrando sus matices armónicos a través de un discurso espiritista-científico:

En la naturaleza nada hay huérfano, ni solo ni abandonado ni en perpetua erraticidad, los átomos y moléculas se unen por afinidad para formar cuerpos, el sonido se une para formar la sublime armonía, la luz se forma en líneas indefinidas, el agua se aglomera en millones de partículas distintas que se condensan en nubes. “El amor, como la vida, eterno sin fin posible!...La ley de atracción que rige los individuos y los cuerpos, que impulsa a la inteligencia y a la materia, la constante y perpetua selección de todos los seres de la creación, hacia la perfección indefinida. La vida en sus diversas y variadas manifestaciones regida por el amor..... (220)

Es un encadenamiento de las fuerzas naturales que irónicamente va atrayendo cuerpos, ayuntándolos espontáneamente hasta que se confunden. Estas conexiones y eslabones, las cuales dan comienzo en el mar, van creando una armonía musical y universal. Capetillo, quien pierde el miedo a las autoridades artificiales, nunca pierde el respeto hacia el mar, por su capacidad constructora y destructiva de la cual tanto depende su existencia y su labor escritural:

Oigo un rumor de mil voces que penetra por la ventana...Escucho...¡Es el mar; las olas en sus extraños coloquios, llenos de ternura unas veces, otras de imprecaciones como si quisieran desbordar su inmenso recipiente, por ser pequeño aun para extenderse: otras veces, gimiendo como si deseara traer a su seno algo que las consuele arrullándolo dulcemente, o moviendo apaciblemente con los remos en una barca, sus agitadas aguas para luego enfurecerse repentinamente, y devolver en mil pedazos a sus playas las embarcaciones confiadas a su regazo envolviendo en su blanca espuma los restos que balancea una su irritada superficie, como para acariciar los mismo que ha destrozado. Escribiendo estas cuartillas, le oigo aun, y me parece ver sus ondas chochando unas contra otras para llegar a la orilla, y besar la arena. ¡Qué bello es! ¡Imponente es el mar! (“Fuerzas naturales” 137)

Ante tal admiración por las aguas y sus ondas, Capetillo finalmente agrupa¹⁸¹ a los humanos con otras especies, pues como espacio creador, el mar no discrimina entre ninguna, más crea las condiciones de evolución e igualdad entre todo lo que este cuerpo alberga:

Contemplé las aguas y estas me cantaron en suavísimas melodías, unas veces, en sordos murmullos otras, en arrogantes, y temibles amenazas varias otras, la hermosa canción a la vida en diversas manifestaciones, alimentando millones y millones de pececillos en su inmenso seno, sin distinción de color, forma, o costumbres a todos por igual, “según sus fuerzas, y según sus necesidades” sin violencia ni restricción. Besando incesantemente a las rocas, penetrando por sus miles hoyuelos y hendiduras, dando vida a los innumerables caracoles, insectos, e infinidad de animalillos de mar que en ellas moran sin preferir a la juguetona “jueyita”, ni al tierno caracolito. A todos bañaba por igual. (243)

¹⁸¹ Para lograr esta agrupación en “Igualdad humana”, Capetillo desde el comienzo establece correspondencia con una roca: “Le hablé a la roca y la roca me contestó.” (243)

Capetillo acude a una imaginería marítima para crearse un espacio fluido y extenso en donde puedan desenvolverse pensamiento y escritura y tomar direcciones naturales.¹⁸² Así como Reclús logra con los flujos marinos¹⁸³ establecer un circuito que conecta todos los aspectos de la vida, Capetillo realiza un contacto directo y una correspondencia con el mar.

La intelectualidad de la luz es tan admirable como la del mar. Siendo otra muestra de la continuidad y de la fuerza del Universo ejercidas sobre los humanos, Capetillo nos muestra una luz que nos supera, ya que “cuando los humanos ha[n] querido poner medida al tiempo y decir el mundo tiene tal edad, la luz solar ha petrificado los huesos de los animales y alumbrado las pirámides y ha detenido la ignorancia humana probándole que nadie conoce la fecha del mundo.” (173) El sol es el labrador mayor, el más antiguo, el más que se faja:

El estaño, la plata, el oro, el nikel, todo es obra de ese calor solar. ¿Qué son sino las inmensas minas hulleras? Todos los demás inventos de calor reconcentrado, el vapor, la luz, la electricidad, todo es trabajo de millares de nuestro Sol...De modo que todos nuestros productos y medios de vida, inventos y descubrimientos podríamos decir que es luz solar, acumulada, reconcentrada. Nuestros entusiasmos, nuestras alegrías, es luz solar que irradia de nuestro ser. De modo que no hay nada de extraño en que los antiguos lo adorasen, aun sin comprender la poderosa influencia que ejerce [en] nuestro planeta y en nuestra vida. (“Fuerzas naturales” 138)

¹⁸² Su visión del mar tiene consonancia con la manera en que Reclús compara en su último capítulo de *Histoire d'un ruisseau*, el orden natural del ciclo hidrológico con el curso de la historia humana: “Isn't this great circuit of waters the image of all life?...In the eyes of the anatomist, each of us...is none other than a liquid mass, a river...Just as man is considered separately, so society taken as a whole can be compared to flowing water...People mix with people like streams mix with streams and rivers with rivers; sooner or later, they form no more than a single nation, just as all the waters of the same basin end by mixing into a single river...Humanity, until now divided into distinct currents, will be no more than a single river, and, reunited into a single flow, we will descend together toward the great sea where all life will lose itself and be renovated.” (313-317)

¹⁸³ La metáfora del mar resuena con el cronotopo del mar de Bakhtin y con la metáfora de la carretera central de Meléndez Muñoz ya discutida en el primer capítulo, una que funciona al corporealizar el movimiento de la humanidad, en donde todo conflicto y desconexión entre los puertorriqueños, y entre Puerto Rico y el resto del mundo tiene la posibilidad de desaparecer, creando un “todo” que aparenta ser dinámico, armonioso y fluido.

El sol es fuerza abstracta y concreta, símbolo de vida que está presente en todas partes y tiempos. Capetillo asocia la influencia solar con la generación y duración de vida, las pasiones y afectividades, el vitalismo, la bondad y con la iluminación física e intelectual del ser humano. Veamos como su escritura fluida es prueba de la potencialidad del ser humano de tomar conciencia de la naturaleza, pero al mismo tiempo, como diría Reclús, de la potencialidad de la naturaleza tomar conciencia de sí misma a través de la escritura de Capetillo.

4.3 El ensayo como forma

4.3.1 El ensayo, las aperturas identitarias y la vida activa

Entre las tantas angustias señaladas por Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, por Martí y por los escritores a comienzos del siglo XX, existe la tensión entre la vida pública y las “pulsiones de la literatura.” Esta tensión, según Ramos, es un núcleo generador de formas (escritos) que proponen soluciones. A principios de siglo, la constante búsqueda de identidad dada en dichas tensiones desemboca en el ensayo. Este será ahora el género predominante que pretenderá proteger y seleccionar los materiales de nuestra identidad latinoamericana. El ensayo dará autoridad social al intelectual, quien se siente amenazado por una modernización que traía dependencia política y económica. En América Latina, el ensayo representa el espacio escénico para la proyección del intelectual. Dada la relativa escasez de casas editoriales, el periodismo representaba un conducto inevitable que daba salida a la producción literaria en Latinoamérica y, a la vez, una fuente de empleo para los escritores.

Los autores ven como solución el ensayo periodístico, ya que suscita en los literatos de la época reacciones de acercamiento y repudio, tan importantes en el proceso de la escritura. Hay en el ensayo una preocupación por el presente, con el “aquí y ahora” que materializa la esencia de la modernidad textual. Se hace a través del ensayo un replanteamiento entonces de los acontecimientos diarios y una reflexión de la contemporaneidad en el tiempo.

Hemos visto en Pedro Henríquez Ureña, en José Carlos Mariátegui y en José Enrique Rodó un ensayismo con la constante de la consolidación de un ethos latinoamericano, son ensayos fundacionales y por consiguiente el gesto fundacional tiende a ser un gesto de cierre, de totalizar, de producir campos del saber que sean reconocibles como entidades autónomas. Era necesario para estos ensayistas “dentro del escenario” que América Latina existiera como una estructura organizadora de pensamiento de campos de discursos. En el Puerto Rico de principios de siglo, se intentó crear discursos fundacionales con cierres, pero sin éxito. Hostos, por ejemplo, ensayó una estructura con la intención de reconstruir un proceso histórico que tuviera como resultado la liberación de Puerto Rico de su estado colonial. Pero dentro de su deseo de latinoamericanizar lo puertorriqueño, Hostos crea rupturas en su ensayo, encontrando huecos e irresoluciones. Ni la unidad ni el cierre se logran:

El ideal cristiano no cabía en la unidad católica, y la rompió. El ideal social no cabía en la unidad monárquica, y la rompió. El ideal del progreso no cabía en la unidad territorial, y la rompió. Cada uno de estos rompimientos era una necesidad, es una gloria, y será un adelanto del espíritu humano. A cada uno de ellos ha correspondido una revolución, una evolución y una conquista.” (Ramos, 13)

Estos rompimientos e irresoluciones van entonces tomando forma “fuera del escenario”. En casos como los de Luisa Capetillo y el ensayista Nemesio Canales¹⁸⁴, nos encontramos ante un contexto histórico distinto en que quizás el gesto no es tanto de fundar, sino producir válvulas de escape, vías de interrogación. Se da una amistad magisterial en su ensayismo, un diálogo de carácter esencialmente comunicativo, vinculado al medio de escritura y a la posición que se articula. Este espacio de intercambio marcado por la amistad, nos da una aproximación horizontal, que sigue el modelo de la conversación, un espacio con rasgos internos que se prestan a la digresión, y en donde no hay órdenes. Según la práctica de Thomas De Quincey (maestro de la digresión), los temas sueltos que se van entrelazando, van creando estructuras de red.

Ambos intelectuales, con su ensayismo digresivo, se oponen al mundo totalizador que crean Henríquez Ureña, Rodó y Mariátegui, con su ensayismo patriarcal latinoamericanista. Canales y Capetillo proponen entonces no un gesto de síntesis, sino de creación de un mundo de lo que no entra en la totalización, ya sea porque sobra y porque falta. Son puras aperturas.

El anarquismo y feminismo obrero de Capetillo, no tan sólo abren nuevas válvulas, sino que crea un mundo alterno con luz propia, regido por las leyes

¹⁸⁴ Abogado, periodista, ensayista y humorista puertorriqueño con ideas anarquistas y socialistas libertarias que se distanciaban en gran medida del nacionalismo patriarcal de sus coetáneos intelectuales. Ejerce como legislador en Puerto Rico a principios del gobierno estadounidense en la isla (cuando se instala la Ley Foraker, la cual organiza el gobierno civil en PR). Uno de los pocos que abogó por los derechos de la mujer. Se destaca también como orador político. Canales se desenvuelve activamente como escritor y editor en el ámbito periodístico, publicando ensayos humorísticos (*Paliques*), cuentos cortos y un drama teatral, tanto en periódicos como en revistas, entre estos: *El Día*, *Revista de Las Antillas*, *La Democracia*, *Puerto Rico Ilustrado*, *Juan Bobo*, *Idearium*, *Revista de Indias*, *Cuasimodo* y *La Semana*.

naturales y en donde no existen jueces, ni policía, ni cárceles, ni iglesias, sino teatros, escuelas y parques. Capetillo, quien abiertamente sostiene que tanto el gobierno, como la iglesia y la imprenta ocultan la "verdad," desea vivir esa verdad, no entrar a la *casa letrada*, sino poder actuar fuera del escenario o en otro escenario: el de la comunidad de mujeres y hombres iguales armonizados a la naturaleza. Ella construye su escenario sin contar con muchos de los instrumentos de la tradición, inclusive, tiene que inventarse una tradición aferrándose a lo que la situación cultural y política de Puerto Rico, en su relativa marginación y aislamiento como pequeña colonia del Caribe le provee en un momento dado.

Tomemos el caso de su libro *La humanidad del futuro* (1910), espacio onírico en donde se cumple el sueño anarquista de la autora de construir un país alterno mediante la acción (praxis) y la realización (poiesis) del obrero a punto de revolucionar. En este espacio utópico moderno el pueblo se visualiza y se hace triunfador luego de una huelga inicial en la que se prepara para su revolución. Para lograr la revolución obrera tan ansiada, vemos que hay que hacer las paces con la Naturaleza, cultivarla en todos los sentidos y fecundar el bien común. Los personajes experimentan una modernidad vinculada con la labor (donde todos participan de una actividad asociada a su necesidad de supervivencia), el trabajo (donde todos participan de la creación y realización de la poiesis) y la acción (donde todos forman parte de una praxis continua). La acción en *La humanidad del futuro* se enfoca en la pluralidad y diversidad de perspectivas, en la red interactiva de relaciones humanas, en el papel que juega cada individuo para

mantener un colectivo y en la potencialidad de ese individuo en contribuir a un nuevo comienzo. Capetillo en *La humanidad del futuro* diseña un espacio cultivado por escritores, artistas, periodistas, abogados, campesinos, médicos y otros científicos a través de la praxis y de la poiesis. La acción y la creación son aquí el modo superior de formar una fraternidad humana. La modernidad relatada por Capetillo diseña un espacio posible y adecuado para el ser humano sostenerse, identificarse, afirmarse, realizarse y por ende, liberarse.

Su ensayística descubre el significado de una humanidad que forma parte del proceso mayor de la realización del Universo. Su visión y pensamiento la llevan a relatar e instruir sin caer en la clausura y siempre aprovechando momentos de creatividad y de novedad. Vemos en su obra digresiva, la naturalidad de su escritura y la textualidad de la naturaleza.

4.3.2 “La verdad nos hará libres”: La escritura natural y su acercamiento a la verdad

Como fervorosa creyente en las leyes naturales, Capetillo entra mucho en el tema de la cotidianidad, lo que según ella, la potencializa. La naturaleza le provee las herramientas para concebir su escritura como producto, no tanto capitalista, sino más bien artístico. A Capetillo sí le interesa la producción de riquezas, pero con el fin de contribuir a una riqueza común, pues en sus dedicatorias, la escritora habla de recaudar fondos para fundar revistas que difundan sus ideas modernas o escuelas industriales que ayuden a superar a la mujer. En este sentido sí se dejan notar los efectos de la autonomización de la escritura como nueva manera de subsistencia y de pensamiento del intelectual de nuevo siglo;

de hecho, ella asume su rol y se sitúa como intelectual. En su ensayo “A un amigo barbero”, Capetillo aclara la importancia de su actividad escritural, poniéndola a la par con la labor agraria:

Me has dicho que los que escriben no producen, que solamente los que aran la tierra son productores. Esto es un concepto equivocado de la frase. El que labra la tierra siembra, y cosecha luego, solamente lo que hace es cultivarla quien produce es la tierra, el que la cultiva, es ayudante, su labor especial es vigilar los frutos para que las cosechas no se pierdan. El mérito artístico de una obra de arquitectura por ejemplo, no la tiene el que la hace, si el que la concibe. Su utilidad está en el que la inventó no en el que la hizo. El que hace una casa, hace una cosa útil, pero no la crea, la construye. La naturaleza crea y produce, el hombre utiliza sus productos. Aquí veras la superioridad de la inteligencia creadora, esto no quiere decir que tenga el intelectual, más derecho a la vida ni a las comodidades ni a ser superior como ser humano. (218)

Hay un sutil gesto de posicionamiento y reconocimiento como intelectual sin caer en lo jerárquico, de admitir que ella como escritora-labradora es sujeto diferenciado y distanciado (por la “superioridad de la inteligencia creadora” que le ha otorgado la Naturaleza), aunque a la vez igualado y cercano al obrero agrario. Pero lo importante aquí es el posicionamiento de la naturaleza en la posesión del lenguaje para la auto-comprensión de Capetillo. La escritura viene siendo naturaleza pura: “Un árbol da un fruto, es el producto natural del árbol, cultívese o no; un hombre o mujer, escribe un libro y es el producto de su inteligencia” (218) Capetillo quiere rebasar el concepto de libro como producto y llegar a la esencia de las esencias.

¿no quieres llamarle producto?, pues le llamaremos destellos luminosos, irradiaciones de luz, condensada en principios de sabiduría, conceptos, definidos de unas ideas, ciencia, investigación análisis, invención, descubrimiento, observación, en sus diferentes formas y variedades. ¿No es un producto el que define el concepto de una forma visible de la naturaleza, la divide, la clasifica y la selecciona? Pues será más, será inventor, y el que inventa, produce, el que siembra no ha inventado el modo de hacerlo, ya la naturaleza lo había hecho, no hizo más que imitarla. (218)

La autora no descarta el poder escritural y superior de la naturaleza, de su capacidad, no tan solo de producir una materia prima que conduce a la transferencia de pensamientos en superficies, sino también de producir la inteligencia para poder realizar esa plasmación de ideas.

El primero que produjo e inventó el libro no imitó, creo, porque no se ha encontrado ningún libro como producto de un árbol o de la tierra. Esto no niega ni rechaza, que la naturaleza es un libro abierto para el que sepa leerla; y que ella contribuye a la formación de todo con la materia prima que es el algodón, la resina y líquidos colorantes de árboles y plantas. El papel y la tinta no son productos del agricultor, ellos cultivan la materia prima pero no la **crean** no la han combinado para **crear** el papel y la tinta, estos son productos de la inteligencia. (218)

Se imita el lenguaje con el cual ya viene equipada la naturaleza. Y a través de la comprensión de ese lenguaje, se imita además, la capacidad creadora de la Naturaleza. Vemos un gesto de historicidad en Capetillo al rastrear la textualidad hasta la Naturaleza misma, donde la materia prima es el mero lenguaje. Y ya que entendemos la escritura como producto del pensamiento de la naturaleza, veamos ahora como Capetillo le atribuye un valor estético a su pensamiento, a su escritura y a su vivencia conjuntamente:

Una poesía que provoca en ti, deleite, éxtasis amoroso, abstracción mental es el producto de un hombre o mujer. Un libro, que por sus detalles críticos, conceptos filosóficos, argumentos científicos, narraciones históricas, descripciones sociales, te hace meditar, conocer, concebir, reflexionar y protestar, ¿no es el producto del estudio, observación y asimilación de la vida y de las cosas que ese hombre o mujer ha hecho? (218)

Volvemos: el poeta posee una imaginación productora que le permite realizar una epistemología de la escritura que lo va conduciendo desde la naturaleza hasta la naturaleza misma en el plano social. Es así como Capetillo se comprende dentro de este sistema de relaciones que establece ella entre la naturaleza y las *impresiones* que causan la escritura. He aquí la importancia del pensamiento

como generador natural de pareceres o impresiones, como propulsor de acción integradora ante el proceso de lectura, actividad también estética.

A su parecer, la escritura como vinculación a la naturaleza, es tanto una forma del arte como de la verdad. Todo lo que emane de la naturaleza (incluyendo la escritura), es considerado verdadero. Al integrarla al concierto de los procesos naturales Capetillo pretende conferirle un sentido real y esencial a la escritura, legitimándola:

Me atrae de un modo irresistible la literatura, escribir es para mí la más agradable y selecta ocupación, la que más me distrae, la que más se adapta a mi temperamento, así pues me siento dispuesta a cultivar este arte y perfeccionarme en él, no por ambición a la gloria, de un renombre, ni por hacer fortuna, ni para establecer distinciones, mi única intención, el móvil único que me ha impulsado a escribir, aparte del deleite que me proporciona, ha sido decir la verdad, señalar como inútiles ciertas costumbres, arraigadas por la enseñanza religiosa convertida en una imposición tradicional; recordar que las leyes naturales deben obedecerse con preferencia a toda otra legislación y como consecuencia reformar el equivocado concepto que existe sobre la moral, el derecho humano y la igualdad, tratando de que la humanidad sea feliz proporcionando los medios fáciles para su pronta y segura realización. (225-226)

Como anarquista, Capetillo siente la obligación de seguir desarrollando la naturaleza a su alrededor, de encontrar la verdad en lo tangible y lo visible, aunque sea al nivel molecular. Su escritura forma parte de ese cultivo porque apela a la Naturaleza, a sus leyes y a su poder sobre la humanidad (un poder antepuesto a las leyes creadas por los humanos). Si el poder yace en la verdad y si ésta se encuentra en la naturaleza, entonces su escritura es poderosa. Aquí vemos cómo reafirma el anarquismo su búsqueda de un fundamento natural para establecer su verdad universal. Desde este fundamento el anarquismo rechaza los sistemas de gobierno hechos por el hombre, los cuales se prestan a la tiranía. Capetillo busca existir bajo las leyes naturales, tanto para encontrar la verdad,

como también para crear la belleza¹⁸⁵, dos actividades que conducen según ella a la libertad y a la felicidad. En su ensayo “¿Anarquista y espiritista?....¡Uf, uf!”, Capetillo apuesta a la escritura y a la lectura para la instrucción de la sociedad, pero luego las subvierte, diciéndonos que la naturaleza viene ya equipada con esa capacidad: “Para ello no es necesario que lo haga en libros impresos; se hace en la gran página del libro siempre abierto de la naturaleza. Esa es la gran maestra y directora de los sabios prudentes.”(174)

4.3.3 *La pensadora fuera-de-escena y su mirada natural*

El ensayo y la oratoria teatral de Capetillo figuran una voz que escapa los confines del escenario discursivo del ensayista tradicional. A diferencia del ensayista en escena, quien desde el escenario porta su *persona*, o su máscara con el orificio (bocina) que le permite amplificar su voz y dirigirla en una sola dirección, la máscara de Capetillo se vale de varios orificios por donde afloran sus ideas y hace derramar su voz en múltiples direcciones, haciendo de su voz, una múltiple y proliferante. Capetillo cuenta con su máscara para dramatizar lo que ella entiende que es, para hacer surgir su yo de mujer no sometida al sujeto patriarcal, es decir, su verdadero yo. En cuanto al espacio, es natural para ella salirse de los límites del espacio teatral reglamentado por la escritura y el pensamiento tradicional y buscar vías alternas de expresión y discurso. Capetillo

¹⁸⁵ Camilo Flamarion, astrónomo y espiritista francés, autor de *La pluralidad de los mundos habitados*, ejerce una gran influencia en Capetillo. En su epígrafe de *Ensayos libertarios*, Capetillo incluye esta cita de Flamarion: “La belleza es la forma de la verdad, la verdad es necesariamente bella, y nadie puede impedir que la admiremos.” (45)

se concibe como la actriz natural, la que con su mente fresca mantiene sus reflejos independientes de cualquier control que intente ejercer la sociedad.

El ensayismo de Capetillo, además de ser una gestión de resistencia, es el espacio de despliegue de su drama. Visto como ejercicio, como práctica o como juego¹⁸⁶, el ensayo que esta autora practica, en cuanto espacio dramático no es lineal y ni siquiera se encierra en el escenario tradicional del ensayista latinoamericano de su época. Se comienza con un yo que se va multiplicando y disparando roles e ideas. Es en esas iteraciones del sujeto que va surgiendo naturalmente el yo de la mujer no sometida al patriarcalismo. Capetillo se hace más humana porque actúa como humana en la vida cotidiana y predica sus ideas de transformación desde los pequeños pero impactantes cambios que aconseja a sus lectores en sus prácticas diarias, como la dieta, el cuidado del cuerpo, la higiene doméstica, y el sostenimiento de relaciones amorosas de igualdad con su pareja (a las que llama amor libre), porque ella practica todo eso. En su ensayo “Exageraciones”, Capetillo discurre sobre sus prácticas cotidianas y sobre la importancia de la moderación y la higiene para el disfrute de buena salud:

La civilización, el progreso moderno descansa sobre la higiene. Por tanto para estar con el progreso y llamarse civilizado, es necesario hacer un poco de gimnasia y bañarse diariamente y además antes de acostarse, volver a lavarse las partes expuestas al aire libre; sin recomendar que para comer es obligatorio lavarse y desinfectarse las manos bien. No se debe comer demasiado, porque eso es faltar a la higiene del estómago... (241)

Su anarquismo reitera la importancia de la praxis y de la acción a la hora de actuar de manera cada vez más natural y suelta en las relaciones humanas,

¹⁸⁶ Frente al español, otras lenguas han preferido el concepto de *juego* para definir el ejercicio teatral (*play*, *jeu*). De hecho, ya los romanos lo definían con el término *ludi scaenici*.

incluyendo las amorosas. La interacción entre su vida y obra se centra en relacionarlas de tal forma indisoluble que crean un efecto reversible hasta el punto de ver una influencia de una sobre otra y de verlas como algo cotidiano. Por la naturalidad que adquiere su presencia, ya no se distingue entre su vida y su actuación. En su actuar y su vestir, Capetillo muestra actitudes agresivas y contestatarias, reservadas para los hombres. Ella realiza el actuar de tanto el intelectual como del proletario, de la mujer como del hombre, con el fin de encontrar su verdad. Y para Capetillo, mostrar la verdad requiere vivirla. En su prefacio al texto *Mi Opinión*, escribe:

El único móvil que me impulsará a dar a la publicidad este tomo es decir la verdad; la cual, aún aquellos que están en mejores condiciones y con más talento para decirlo no lo hacen. ¿Por qué?...Diréis que esto es equivocación de conceptos, que no es utopía. Es cuestión de opinión...Más yo entiendo que lo que otros consideran utópico, es en mi concepto realizable. (87)

Su anarquismo, feminismo y espiritismo son sus modos de vida expresados a través de la hermenéutica de la corporalidad. Vemos la *actuación* y la realización de su enfoque discursivo en su biografía concreta, en las relaciones (que ella, en efecto, establece con obreros y mujeres), en su sexualidad, en sus hábitos de consumo e higiene, por ejemplo. Más esencial que su obra misma es el hecho de que Capetillo se desarrolle, desde su niñez, como protagonista de los textos que lee y escribe. Su obra y vida son la misma cosa. La libertad y la igualdad las practica como ejercicio diario y así lo testimonia en sus escritos. Capetillo testimonia, actúa, a la vez que ficcionaliza y teoriza sus pensamientos, lo que le permite integrar su vida a su pensamiento y hacer de ésta la ficción y teoría por la que ella aboga. Es decir, la historia que escribe es la historia que vive y viceversa.

Parte del arte de la fuga del escenario se basa en salir de la zona del escenario iluminado a zonas marginales, cambiar sin miedo el centro de atención a la penumbra iluminada por Capetillo y activar la mirada natural del lector. Inscribir la luz en la sombra es la manera de la ensayista cambiar los parámetros conceptuales que le permitirían transformar su mundo. El cambio de luz cambia la mirada del espectador-lector, quien tiene que desviarse, pues le es natural buscar la zona más iluminada del teatro. Iluminar el espacio fuera-de-escena consigue el movimiento que busca Capetillo cuando ésta cambia de espacios. El recorrido de la luz creada por la escritora re-dirige la mirada del espectador-lector. Capetillo nos quiere iluminar un mundo olvidado y digno de atención. Nos invita a una mirada no tan sólo empática, sino también participativa y activa. El mirar que nos sugiere Capetillo exige la labor de discernir, de entrenar la nueva mirada hasta hacerla cotidiana. Es crear un espontáneo interés por las cosas desapercibidas u obviadas por intereses personales y hegemónicos, pero que nos rodean a diario y hay que atender. Con la luz natural de Capetillo, se aprende a mirar de forma práctica, a confiar en la percepción de los sentidos, a encontrar la esencia.

Como espectadores, la libertad se puede obtener reconquistando la atención de aquello que la modernidad ha desenfocado. Su ensayo descentra la lectura de la tradición moderna desarmando la luz convencional y ofreciendo una visión espiritista de los mundos:

Por la descomposición de la luz, en la atmósfera de todos los mundos quedan retenidos y fotografiados, todos los sucesos y acontecimientos, como en los individuos se graban en sus cuerpos astrales o Karma, sus ideas, pensamientos, intenciones, vicios y todos sus actos: de igual modo que el fotógrafo obtiene la

imagen o figura en la placa por descomposición de la luz. ¿Quién hace de fotógrafo en el concierto de los mundos? ¿Quién utiliza esa fuerza-luz descompuesta, y para qué? ¿Será para recordar a las almas, a la inteligencia la razón-luz que viaja a través de los espacios y se detiene en los mundos, sus hechos pasados, sus errores y crueldades? (170)

Ciertamente el espiritismo forma parte de esta descomposición y fugacidad de la luz, de su viaje y sus estancias en diferentes espacios. La función de la descomposición de la luz está directamente relacionada con los cuerpos astrales o los *periespíritus*, los cuales generan electricidad. Estos cuerpos energéticos se ven circundados por espacios compuestos por algo que responde a una luz—que en su descomposición—va modelando dichos cuerpos. Desde una perspectiva espiritista, mediante la luz, los cuerpos pueden re-aprender el ritmo perdido de la vida. La luz facilita la encarnación para aprender a equilibrar las energías espirituales y corporales del pensamiento y de la acción.

El foco de recorte que emplearía un ensayista tradicional como Henríquez Ureña, el cual proyecta con sus víceras un haz de luz recto y preciso, lo reemplaza Capetillo por un foco que proyecta manchas de luz sobre zonas no antes vistas o no deseadas por la mirada. ¿Pero hacia dónde quiere enfocar Capetillo la luz? ¿Qué representa ese fuera-del-escenario? ¿A qué audiencia apela? ¿Cuál es el show?

4.3.4 *La lectura del drama*

Hay quienes pensarán que escribir es escoger no hablar. Pero Capetillo reconcilia las dos formas de comunicación y se interesa por escribir y re-citar textos que le permitan amplificar su audiencia. Para ella, leer, escribir y re-citar espacializan el lenguaje. El yo de Capetillo también lo vemos interpretado cuando

realiza sus lecturas y una actuación de esas lecturas. Su oratoria no se limita a sonidos efímeros, sino que le atribuye la misma potencia de la escritura a la hora de construir lenguaje y pensamiento, de crear la ilusión de movimiento progresivo y de edificar una sociedad firme en sus ideas y consciente de sus derechos. Capetillo comprende, tanto como lectora individual, como escritora y como lectora oral, la importancia del paradigma oral. La palabra oral es para ella poderosa, accionaria, situacional y capaz de ejercitar la mente. Su oratoria le permite entrar en la redundancia—elemento indispensable en la oralidad—ya que su escucha debe retener lo que ella pronuncia. Su lectura le da proximidad y participación al pensamiento diario, un presentismo y una visión equilibrada del mundo.

Sabemos que la oralidad era parte de la cultura anterior a la era de Gutenberg, una cultura basada en el manuscrito en la cual la escritura aún sentía gran respeto por la palabra sonora. Los textos eran leídos en voz alta, logrando a través de ese proceso de transcripción oral, una experiencia social entre la audiencia. Pero ya con la imprenta, el texto incita una lectura silente, rápida e internalizada, dándole gran importancia a lo visual frente a lo oral. Capetillo, quien vive una era en donde el texto es objeto y la escritura es autonomizada, enfrenta su propia transformación como autora, ya que retiene muchas de las ideas del paradigma retórico y oratorio pre-Gutenberg. Se va posicionando entonces en un fuera-del-escenario, el cual comprende las plazas públicas y las fábricas tabacaleras en Puerto Rico, Tampa, Nueva York y Cuba¹⁸⁷. Desde esos espacios no privilegiados para la construcción de nación, Capetillo—

¹⁸⁷ Araceli Tijanero realiza un estudio de los actos de lectura de Capetillo en su texto: *El Lector: A History of the Cigar Factory Reader*. Austin, Tex: University of Texas Press, 2011. Print.

vestida con pantalones, chaqueta y sombrero —*performaba*, discursaba y ensayaba su revolución social. Su lectura oral apela a una audiencia obrera que ya tiene ocupado todo su cuerpo, con excepción de su oído, el cual aún se encuentra disponible y atento a cualquier cosa que pueda romper con su atadura y monotonía laboral. Con la oratoria, el texto se externaliza, convirtiéndose en médium de transmisión que lograr cultivar, tanto el cuerpo y la mente de Capetillo, como el de sus escuchas.

Capetillo, en su espacio performativo, intercala la obra de diversos autores (entre ellos, Diderot, Kropotkin, Hugo, Tolstoy, Malato y Zola) representando su obra de manera dialógica e intertextual. Su audiencia en las fábricas disfruta más que nada la lectura de sus propios textos, en particular, *Influencia de ideas modernas*, un ensayo-obra que plasma toda su acumulación de ideales anarquistas y feministas. De hecho, en su espacio fuera-de-escena (las fábricas), Capetillo *performa* temas fuera-de-escena (la liberación de la mujer y del proletario).

De manera expositiva e instructiva, este drama de tres actos se caracteriza por su construcción coordinativa, por su compromiso con los intereses de la clase obrera y de la mujer, por su intento de exponer las injusticias del sistema capitalista. Capetillo se apoya en la dramaturgia y en su función pedagógica para realizar un reclamo urgente, una toma de conciencia, una puesta en alerta de las posibles formas de liberación y de transformación socio-políticas. La ensayista dramáticamente busca privilegiar la voz obrera y la femenina, expresando y recreando la cruda realidad de la época.

En *Influencias de las ideas modernas*, el personaje de Angelina, hija de un rico comerciante y propulsora de ideas modernas y emancipadoras, es la máscara que porta Capetillo a la hora de mostrar uno de los dramas de la modernidad. Angelina actúa con un magisterio amistoso, ya que muestra, ilustra y educa, pero sin herir. Siente la necesidad de decir lo que piensa, sabe articularse y tiene un estilo de intervención con gran poder influyente. Desde el comienzo se hace notar el aspecto expositivo de su discurso.

(Un elegante salón amueblado estilo moderno. Al levantarse el telón Angelina está sentada en el sofá en elegante traje de mañana leyendo muy abstraída “Esclavitud Moderna” de Tolstoy, y no siente a Ramón entrar.)

(Ramón entrando con una bandeja con algunas tarjetas se acerca a la joven y dice: Señorita, ¿no recuerda Vd. que hoy es su cumpleaños?)

Angelina – En verdad, no lo recordaba, tan abstraída estoy hace días con la lectura de este libro de Tolstoy, “La esclavitud Moderna” que me ha convencido que la esclavitud moderna, es la férrea ley del salario. (tomando las tarjetas y mirándolas déjoles sobre la mesa).

Ramón – (guiñando un ojo para sorprender la opinión de la joven) ¿Y de qué manera haríamos para no percibir salario?

Angelina – Ilustrando a los pobres de que nadie tiene derecho de valorar el trabajo, ni de señalar horas de labor, el trabajo debe ser libre, espontáneo y el consumo igual. Cada individuo debe trabajar según sus fuerzas y consumir según sus necesidades.

Ramón – Esa es una máxima anarquista, pero ¿Cómo ponerla en práctica?...¿por la violencia?

Angelina – No, por la instrucción y la educación, la mayor parte de las injusticias y crímenes se cometen por ignorancia. La clase capitalista, por conveniencia propia, debía de tratar de suprimir los crímenes y enfermedades que crean la miseria engendrada por la explotación. Existiendo la fraternidad no habría esta discordia establecida por la competencia que origina la ley del salario. (183)

Ya de entrada Capetillo pone en efecto la función pedagógica y la meta-pedagógica¹⁸⁸, ya que instruye a la audiencia a asumir un rol pedagógico. La mujer es aquí cabeza de lanza en el ejercicio de esta función, admirable por cierto: “¡Oh! Bendita instrucción que llena mi alma de alegría, al encontrar a Vd. el ideal de mujer soñada...Continúe, me quedaría oyéndola, sin cansarme, una mujer

¹⁸⁸ La ensayista a través de su obra insiste en lo fundamental de la instrucción: “La instrucción y el trabajo son la salvación del hombre.” (*Ensayos libertarios* 52); “La instrucción es la madre de la libertad.” (*Notas* 227)

libertada de los dogmas religiosos.” (198) Angelina, encarnando a la diosa romana Libertas, es sujeto emisor que transforma a Carlos—semi-deidad del Trabajo—en futuro emisor. Capetillo crea en Angelina y Carlos a dos figuras tan fecundas e influyentes que funden amorosamente la Libertad y el Trabajo.

Todos los personajes que entran en diálogo con Angelina, siempre se formulan preguntas que ella está más que dispuesta a responder elaboradamente y con naturalidad. A través de la trama, las ideas principales de Capetillo vienen con constantes interrogantes, tales como: “¿cómo abolirán la ley del salario?”, “¿qué temes?”, “¿te agrada esa lectura?”, “¿veré mis sueños realizados?”, “¿ya ve usted?”, “¿es Vd. partidaria del socialismo?”, “¿en qué piensas?”, “¿cómo hacer para que no las hayan [las necesidades]?”, “¿qué ha sido, o qué ha motivado estos sentimientos en Vd.?”, “¿está Vd. dispuesto a conceder lo que pedimos?”, “¿se puede saber las condiciones que presentan?”, “¿Vd. está conforme con esas condiciones?”, “¿hacia dónde van?”, “¿cómo va la huelga?”, “¿y la agricultura?”, “¿y cuál de todas es la que debe seguirse?”, “¿pero él acepta tus ideas de igualdad?”, “¿todos estarán preparados para eso?”, “¿para qué tenemos los centros de instrucción?”, “¿y cómo se arreglan los de ideas diferentes?”, “¿Los católicos, protestantes y demás sectas?”, “¿qué sueldo tienen?”, “¿y mañana?”, “¿eres feliz?”, entre otras. Estas interrogantes preparan a la audiencia a crear sus propias dudas, cuestionar constantemente, tal y como lo haría un buen científico y a tomar acción; una suerte de entrenamiento para la praxis.

Esta micro-realidad recreada apuesta a la indagación, al reclamo, a la duda y la incertidumbre; más provee una guía, una resolución, una fuente de

referencia, una nueva expresión dramática que adopta el compromiso social de Capetillo con la mujer y con la clase obrera. En la cuarta escena del segundo acto, casi como documento suplementario, se incluye también una redacción de peticiones declaradas por la Federación Libre de Arecibo durante una huelga. Para la audiencia, esto sirve como parte del juego de herramientas para una posible organización y presentación de demandas en donde se incorporan los temas de la ley del salario, la salubridad industrial y la repartición de terrenos. *Influencias de ideas modernas* cristaliza teatralmente un plan para el individuo negociar concesiones. La lectura oral de *Influencias* se vuelve en sí un teatro de tesis que ensaya precisamente un drama de tesis. De hecho, encontramos a Ramón (sirviente de la casa) casi al final haciendo un ejercicio de práctica de pensamiento:

Ramón – (solo). Será un escándalo, para esta sociedad llena de fórmulas hipócritas, esta niña dará un fuerte golpe a este sistema. (con exaltación). Unos explican la anarquía como una doctrina de crímenes y violencias, sin embargo en nombre de Cristo sus representantes quemaron millones de seres humanos; en nombre de la libertad, los liberadores del '93 en Francia, guillotinaron millares, la anarquía no ha cometido esos crímenes, que algún fanático haya suprimido de la escena a un Carnot, a un Cánovas, a un Humberto, a un Ravachol, Pailas, Caserio y Angiolillo, son pocos, los Torquemada, los Cánovas, y los Luis IX, se multiplican con una facilidad asombrosa.

Mariana – (entrando). ¿Con quién hablas Ramón?

Ramón – Ensayando Sra. Permitame que le entregue las llaves...(202)

De sirviente, Ramón pasa a emisor activado por el pensamiento. No se sabe ni importa el motivo de su ensayo, lo que interesa aquí es que deviene agente didáctico y confronta al espectador con la idea falsa que se tiene del anarquismo. Se da aquí un teatro que intenta hacer entender los conceptos de idea e idealización. La pretensión pedagógica de Capetillo se cumple tanto con el contenido del drama como con la lectura oral del mismo. Hacer una lectura oral

de *Influencias* ciertamente transforma las fábricas en espacios laborales espectaculares, despertando una potencialidad creativa y una nueva manera de concebirse en la comunidad proletaria. Capetillo comprueba con la meta-teatralidad dos cosas: que la revolución obrera es la vía para pertenecer a la gran Obra de la vida y que hay que *obrar* para lograr la revolución.

4.3.5 *Ensayo como pensamiento digresivo*

La obra de Capetillo encuentra momentos de reflexión y de instantáneas; intentos de fijación en el acto de su escritura que, además de servir como juego espectacular, generan una propuesta de mundo basado en digresiones e interrupciones necesarias. Su escritura está destinada a tomar desvíos pues le interesa demasiado presentar material adicional, tener un exceso que le desordene la linealidad de la historia, escapar el tiempo y posponer un cierre. La digresión como estrategia alcanza un estilo desarmónico de escritura, un estilo que corre paralelo con su situación como ente moderno desplazado.

La disrupción y la reorganización se convierten en pequeños obstáculos que proliferan y expanden los temas en otros temas; proceso muy parecido a la vida misma ya que es también producto de desviaciones y eventualidades, eventos sorpresivos, encuentros y vivencias. Veamos una digresión típica de la autora en sus *Notas*:

Si alguna [araña] me picase, seguramente que otro la mataría, yo no...
Los relojes públicos estarían en otras épocas en los palacios de los reyes, luego en las iglesias, durante siglos, fue ella la que lo exhibió y nos señaló la hora...
La madre que ama a sus hijos, no los azota, los dirige y les impone privaciones de paseos y diversiones...
La cólera es la madre del crimen, aquella hija de la ignorancia...

Hay ladrones de levita que los llaman caballeros, y ladrones con harapos que los llaman pordioseros.

Calumniarse, envidiarse, desconfiar, injuriar, morder, y arañarse de uno u otro modo...

La política, no hacer leyes que beneficien a los ricos, no es malgastar los fondos públicos para usos particulares...

Si ve un matrimonio feliz, aunque esté enamorado de la mujer no provoca un rompimiento para aprovecharse de él y satisfacer un capricho o su amor...

Progresamos y aún hay miles de padres que se creen con derecho de castigar a sus hijos y de imponerles sus gustos, caprichos, ordenarlos a obedecer sin consultar con sus deseos....(213-214)

Podemos decir entonces que la vida y obra de Capetillo son digresivas, compuestas de una serie de contingencias, bifurcaciones y expansiones impulsadas por la acumulación de encuentros inesperados. Su vida se fragmenta a través de los tantos desvíos y reflexiones en las que se halla perdida a nivel de narrativa.

En su ensayismo hay pocas cláusulas subordinadas o jerarquías de pensamientos. Por medio de la desviación, Capetillo le da igual importancia a cada una de sus anécdotas y a sus personajes. Hay una conexión muy fuerte entre la digresión y lo que cuenta Capetillo. Su fuerza es de naturaleza centrífuga porque no permite hacerle cierre a una historia o a un flujo de ideas.

Como patrón mental, la digresión cuestiona y deconstruye la identidad ya forjada y la que se está gestando. Esto lo vemos cuando Capetillo se percata de que está narrando, o sea, cuando cae en cuenta de su plena vivencia, pensamiento y escritura al mismo tiempo:

Escribía sobre la fuerza mental y su poderío, detallaba la influencia benéfica y su extensión, de los que sabían vivir la verdadera vida natural, exenta, de malos deseos e inútiles pequeñeces; me detuve en la quinta cuartilla; escribía, mi mente reflexionaba y comparaba recordando detalles de las manifestaciones individuales y colectivas; detuve mi narración y me dije no es justa esta opinión si esto sucede, es necesario. No se vive una existencia sin recoger algo bueno. (211)

Se muestra la mente tal y como corre y la vida tal y como acontece. He aquí en su reflexión, aperturas que producen meras pulsiones que van estableciendo relaciones entre múltiples significantes. Mientras más consciente se encuentra Capetillo de su escritura, mas acude a la digresión, a resistir el ordenamiento secuencial y lógico de sus planteamientos. La digresión se concibe entonces como la modalidad de la mente capetillana, una que reproduce sus múltiples direcciones e impulsos. Capetillo piensa y sobrepensa, lo que la lleva a múltiples miradas¹⁸⁹ que no le permite clausura a ninguna de ellas. Capetillo quiere estar en todas partes, acumular y escribir lo que nunca se ha escrito, lo que lo hace revolucionario. Y para poder estar en todas partes, tiene que desplazarse y posicionarse en diferentes puntos nodales. El ensayo anarquista entonces debe ser vehicular para lograr el pensamiento filosófico y conjuntar lo material con lo simbólico, armar el juego de posiciones en el que se existe y se reconoce uno como parte de un espacio natural y compartido. Pero parte de este juego es la inconclusividad, la multiplicidad y la no posicionalidad. Al parecer de Thomas De Quincey, autor digresivo por excelencia, la digresión permite entrelazar temas sueltos, establecer relaciones horizontales que permiten cambiar de posición. Te invita a entender conceptos sin tanta formalidad. Capetillo rechaza los dogmas y los mitos de origen ya que no le ve originalidad alguna y su dialéctica supone la

¹⁸⁹ El escritor puertorriqueño Eduardo Lalo en su texto, *donde*, articula esta lógica digresiva del acontecimiento y la relación en las miradas múltiples: “Mirada plural consciente de la imposibilidad de su totalidad. El significado se produce no porque las palabras o las imágenes puedan producirlo, sino por la acumulación de sentidos precarios, de fragmentos, de afirmaciones cuya validez siempre puede ser negada y cuestionada. Mirar desde la irrealidad de la mirada; desde la pulsión del signifiante a asociarse con otros significantes. Y al final queda eso o esto, lo que es imposible de decir y, sin embargo, se (des)dice. (24)

desviación, la interrupción, la ruptura-continuidad, la confrontación, la disensión y la afirmación-negación.

Capetillo no tiene miedo a pensar, o como dice Adorno, miedo de pensar más de lo que está pensando. El pensar siempre se halla en construcción. Su pensar logra cierto efectismo sin caer en el esteticismo. El acercarse a lo artístico pero sin caer completamente en él hace de su ensayo un instrumento analítico, una praxis que une la creatividad con el trabajo y con la actividad humana. La estética anarquista de Capetillo considera el arte como expresión necesaria para mejorar la condición humana. Dentro de esta estética, el pensamiento se recorre en el instante mismo de su formación, lo que mantiene al lector entonces muy atento al momento del decir artístico de la autora.

En el ensayo de Capetillo hay contingencia, polémica y desarticulación de espacio; un espacio creado y dominado por el capitalismo. Sus extensas travesías por diferentes pueblos de la Isla y sus viajes a Nueva York, Florida, Cuba, República Dominicana y México le permiten llevar a cabo su activismo obrero y a desarmar estos espacios. El tren como método de desplazo capitalista, ya es señalado por Julio Ramos¹⁹⁰—en su introducción a la obra de Capetillo—como conector de relaciones en su ensayística: “Así como el dinero opera en el relato (y en el capitalismo) como un *shifter*, un proveedor de engranajes que articula, imperiosamente, las relaciones actanciales, el transporte—el tren—es la figura que establece lazos y conexiones entre los diferentes espacios...” (45) Capetillo descende del tren en varios pueblos de la Isla y realiza sus propios recorridos a

¹⁹⁰ Capetillo, Luisa, and Julio Ramos. *Amor Y Anarquía: Los Escritos De Luisa Capetillo*. Río Piedras, P.R: Ediciones Huracán, 1992. Print.

pie y sus montajes de pensamientos fuera de escena. El mundo medido y limitado por la trayectoria del tren se desestabiliza con las paradas y caminatas de la autora, lo que forma parte de su proceso emancipador del sistema del cual quiere deslindarse y deslindarnos ella. Las paradas que realiza, para visitar camaradas, llevar auxilios y mensajes a mujeres y familias, son posiciones nuevas que asume y espacios contestatarios que abren la posibilidad de solidaridad. Y es que Capetillo, en cada espacio y posición que toma, establece una relación entre problemas en donde el problema de uno se hace problema de todos. Este espacio recíproco de solidaridad lo convierte ella en una zona natural y común de lucha y de potencial liberación.

El traslado por sí solo no tiene significancia hasta que se logra una unión y una conciencia de ayuda mutua. Solidarizarse es medir la distancia entre su hogar y el lugar visitado a base de lo que tienen en común ambos lugares. El desplazamiento no sería auténtico para Capetillo si fuera para auto-destacarse, pues en ese caso se convertiría en un acto competitivo que no llegaría a la solidaridad, sino al egoísmo y al elitismo. Entonces el desplazamiento no crearía unión, sino separación. Capetillo es comprendida cuando el que entabla una relación con ella se siente parte de su entorno. Capetillo busca el encuentro, pues le da significancia a su viaje y a su colección de pensamientos. Cuando ocurre el desencuentro, ella persiste en buscar el encuentro en otros.

Es en el movimiento, en el vagar tanto del tren como en los pasos naturales de Capetillo que su ensayismo adquiere valor, ya que le permite estar en todas partes, propiciar la transformación de su sociedad que tanto anhela, y más que

nada, la hacen sentir viva.¹⁹¹ El merodeo curioso se convierte en el proceso de darle forma a su diseño espacial. Es decir, que esta forma sólo existe en los caminos que ella se va trazando. Es a partir de las personas que observa y de sus vivencias que Capetillo va dirigiendo sus preguntas a la vida misma. El recorrido anecdótico le permite hacer además, sus propios eslabones de juicio. Para ella, no hay un eslabón primero o un eslabón último, no hay principio ni fin, sino preguntas que forman nuevas preguntas. Su narración no se basa en fines ni en clausuras. La libertad se conjuga en el presente discontinuo, que no dura porque no forma parte de ninguna duración. Capetillo apuesta por vías alternas para superar las lógicas tradicionales de igualdad y fraternidad, sobre-identitarias y totalizantes que se han ido incubando en su época. El tren traza aquellos parámetros del mundo en el que uno se mueve y en el que uno se ve forzado a inscribirse. Capetillo parte de estos límites proporcionados por el tren (o sea, por los avances de la ciencia) para acercarse más a la naturaleza de las cosas.

Descender del tren para desviar su narrativa no le provoca un déficit de articulación. Por el contrario, Capetillo no empieza desde cero, sino que en su lógica de discontinuidad *continúa* un flujo de ideas que la llevan a transformar el humanismo y a reconocer la vulnerabilidad de los dominados. Hay un gran registro humanista con la intención de formar una comunidad muy integradora y atada a la naturaleza:

¹⁹¹ Reclús ya se había adentrado en el tema del movimiento y de su importancia en el desarrollo progresivo de la vida, aludiendo que todo en Universo cambia y se moviliza, puesto que el movimiento viene siendo la mera condición de vida: “La evolución es el movimiento infinito de cuanto existe, la transformación incesante del Universo y de todas sus partes, desde los orígenes eternos durante el infinito del tiempo”. (“Evolución, revolución y anarquismo” 1)

Sali de Arecibo a las diez de la mañana para Isabela: partió el tren y en el trayecto, por entre las campiñas próximas a ese pueblo, entre las plantaciones, en la tierra preparada para recibir las semillas. Ví una niña que con una mano recogía su pobre falda, en la que estaba la semilla, y con la otra la regaba entre los surcos abiertos en la tierra. ¡Bella y poética figura! (Ramos 42)

Capetillo la muestra como un problema común que materializa nuestra condición humana. Su propuesta aquí es de plantear el problema de la desigualdad en la comunidad puertorriqueña desde la lógica de los cuerpos interdependientes y vulnerables, lo que difiere del ensayismo por ejemplo de Rodó, en donde se trata no del cuerpo sino de la estatua marmolizada. La vulnerabilidad del cuerpo de la niña va formando parte de la vulnerabilidad del cuerpo común, convirtiéndose en una condición fundamental para la humanización. Vemos a través de su ensayismo como esta humanización toma lugar en diversas formas y cómo Capetillo establece nuevas formas de reconocer la vulnerabilidad de las personas observadas. Es una humanidad atada a la Tierra y relacional, tanto individual como colectiva. La niña es lo no-contado, lo impensable, el exceso potencializado que va disolviendo el límite entre el yo y el nosotros. Lo que va a liberar al ser humano es vivir la experiencia estética (de una nueva sensibilidad) y disonante (de igualdad) que acontece en el Puerto Rico de Capetillo.

Pero desde su posición en el tren vemos sus contradicciones. Luisa cree fielmente en la ciencia y en los descubrimientos que surgen de ella, algo que atenta con la idea de fuga ya que reglamenta el espacio. Hay que reconocer que el tren es su aliado también, pues le permite la mirada panorámica de la situación. Para ella, la distancia es tan importante como la cercanía. De hecho, ella entiende la importancia de las tecnologías para el bienestar de la sociedad: “El hombre más

revolucionario y amante de la libertad fue el que inventó la fuerza motriz, para trasladarse él y los objetos a largas distancias, proclamando la libertad de los animales, el derecho a vivir sin esclavizarlos.” (217) El tren puede generar un movimiento libertador que le permite a ella realizar sus labores como activista obrera, pero al ritmo de la máquina.

Las nuevas coordenadas trazadas le permiten reposicionar la luz en las sombras, hacer aperturas continuas y prolongar la ventana de atención del lector. Y así como sus viajes en tren que la llevan a diferentes pueblos de Puerto Rico le producen una acumulación de pensamientos, sus viajes a la Florida y a Cuba, continúan generando un flujo y una acumulación mayor que le resultan ser en ocasiones incontenibles. La distancia de su Isla, sus hijos y su pareja amorosa le afecta, como vemos en una carta fragmentada en sus *Notas*, dedicada a un amigo, con quien parece haber tenido una vivencia especial:

¡Qué esfuerzo enorme tengo que hacer para no llorar!.....Cada vez que asoman lagrimas a mis ojos, impongo a mi voluntad, como un supremo mandato a mis sentimientos, a detenerlas, ¡no debes recordar! ¡corazón no debes latir!, ¡pensamiento detén tu actividad! ¡sentimiento huye, ahógate en el vacío! Alma mía vuela a otras regiones, no te preocupes de las miserias de este suelo! ¡Vuela! ¡vuela! y volando ¿dónde irías? Allá, donde están los frutos de mi amor perdido!” (222)

Hay momentos de flaqueo y vulnerabilidad en Capetillo, quien se ve dominada por la nostalgia que produce la distancia y además perturbada por la relación. Las lágrimas representan ese abrir de compuertas para que el flujo excesivo pueda encontrar su escape. Su anarquismo incluso se ve cuestionado al ella pedirle a su alma que se despreocupe del dolor ajeno para atender su propia pena. El

extrañamiento la abruma, pero toma ventaja del mismo para continuar con su afán de encontrar una armonía sinestésica entre tanto pensamiento:

Bulle y rebulle pensamiento, busca salida, ahora mis lágrimas que pugnan por brotar. Vuela más lejos aún, atraviesa el aire, la pesada atmósfera, elévate aún más, registra los espacios siderales, busca un mundo ideal, imagínatelo formado de miles de pensamientos, que esos pensamientos tengan colores, sonidos, luz, millones de luces, mezclados de colores diferentes y diversos sonidos, que armonía deliciosa escucharía!

Se palpa claramente el desespero por encontrar líneas de fuga, por no hacer clausura, y por canalizar lo que no puede contener. Capetillo se responsabiliza por este desvío emocional e intelectual al amigo a quien le dedica la carta:

Un día era tal mi abstracción pensando en un monólogo que había escrito y deseaba recitar, para contribuir al beneficio de un amigo, que tomé la pluma, para abrocharme las polacas, (así las llaman en Cuba) y cuando me fijé, me reí al sorprenderme hasta donde podía llevarme la abstracción, que podía llamarse distracción. (223)

Ya sea una consideración aislada o una distracción, la digresión la llevan a emociones y a instintos naturales que van desde: aceptar su amistad, a batallar por mantener un control de sus deseos sexuales, hasta releer la carta y a auto-cuestionarse. Capetillo se mantiene alerta ante la peligrosidad de tal desvío:

Que a pesar de mi vigilancia, por una de esas ingenuidades, me sorprendan y conozca mi desvío después de sorprendida, es natural y demuestra mi buena fé y que si me abstengo, no es por egoísmo ni causar dolor, si por creerlo innecesario, pero cuando se ha hecho muy necesario a otros y me he visto colocada en un callejón sin salida, he rendido mis armas sin rencor ni soberbia. Pero me evito provocar esas guerras, por no dejar moribundos en los campos de batalla mis propósitos y mis energías mentales. (221)

Es desde la peligrosidad que Capetillo se reitera, tomando ventaja para seguir formulando pensamientos y deteniéndose en puntos importantes. Esta es la humanidad de Capetillo.

4.4 Las leyes naturales y la lucha femenina

4.4.1 El sexo, el honor, el matrimonio y el divorcio en las primeras décadas del siglo XX

A medida que los Estados Unidos va instalándose política y socialmente en Puerto Rico, se van redefiniendo los términos matrimonio, honor, respetabilidad, divorcio y sexualidad--entre muchas otras construcciones. La transformación en el significado de estos conceptos la llevan a cabo todos los actores de la sociedad (las corporaciones estadounidenses, la administración de la colonia, la milicia¹⁹², los letrados y el pueblo), siempre para el beneficio del individuo que va a crear su discurso (o crearse en un discurso). Los Estados Unidos que entra a Puerto Rico es uno en medio de reformas¹⁹³ (Progressive Era), y como parte del proyecto de *Americanization* se trata de implantar en Puerto Rico una reforma moral, de instalar ideales socio-culturales anglosajones, de aprobar el matrimonio civil, más legalizar el divorcio. Ya que estas estrategias para redefinir la moralidad y la sexualidad en la Isla yacen en el centro de las relaciones de poder, sirven entonces como mecanismos para facilitar el dominio colonial. Con las reformas de la legislación sobre el matrimonio y con la legalización del divorcio, el gobierno estadounidense intenta establecer en Puerto Rico una "modernización" moral comparable (no igual) a los estándares morales de los EE.UU. Mientras que el estado hegemónico tiene como meta reprimir la sexualidad, lo que surge son

¹⁹² Findley, en *Imposing Decency*, nos habla sobre los "pueblos infestados por prostitutas," los cuales se ponían en cuarentena para no infectar a los soldados norteamericanos. P.177

¹⁹³ De acuerdo con Findley: These progressive reforms were not a product of U.S. benevolence. Rather, they were state concessions which had been politicized through decades of struggle by marginalized groups within the United States and which were then exported as part of an allegedly "gentle, civilizing" colonial project. Puerto Rican popular backing for such reforms was immediate and enthusiastic. (112)

cambios en la construcción de dicho concepto y nuevas estrategias para cada quien reclamar derechos y tomar partido. Una de las maneras en la que los Estados Unidos intenta "reparar" la moral en la Isla fue "modernizando" la familia puertorriqueña a partir, claro, de sus relaciones (hetero)sexuales.

Se exhibe en Puerto Rico el proyecto del estado hegemónico de "modernizar" el matrimonio¹⁹⁴, de facilitar el acceso a dicha institución y de evitar la unión libre. Con la apropiación de territorios para poner en función la máquina capitalista norteamericana y con las nuevas reformas morales se van dando entonces desplazamientos y reconfiguración de espacios en Puerto Rico. En el plano de género, la creación de la clase burguesa y la entrada de la mujer en el espacio laboral, la mujer es re-concebida, pero en gran parte, es una redefinición aún codificada y jerarquizada por lo masculino.

No podemos deslindarnos de los planos racial y de clase, los cuales atraviesan el plano de género a la hora de mantener el dominio colonial. Para el gobierno norteamericano, la mezcla racial del puertorriqueño equivalía automáticamente a una transgresión sexual, a prácticas que no se equiparaban moralmente a las norteamericanas. Eileen J. Suárez Findlay, en su texto *Imposing Decency: The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico, 1870-1920*, nos explica la relación simbiótica entre raza y sexo en la mujer puertorriqueña durante este cambio de soberanía: "Because sexual and racial meanings were often

¹⁹⁴ Pero lo que se ve por las masas populares como un acto benevolente por parte de los Estados Unidos, fue realmente una institución aun codificada por el dominio del hombre sobre la mujer. La facilidad al acceso al matrimonio no logra que la sociedad puertorriqueña creyera en dicha institución.

inseparable, racialized sexual norms and practices were central to the construction of social and political orders in a number of ways in Puerto Rico" (8)

La mezcla de razas era algo ininteligible y primitivo para el sistema racial norteamericano (bipolar racialmente), a partir de lo cual el gobierno colonial justifica su reforma moral y criminaliza la sexualidad. Findlay recalca que cada actor de la sociedad puertorriqueña en aquel entonces, independientemente de la clase, la raza y el género, muestra la capacidad de crear su discurso a través de sus relaciones sexuales. La investigadora explora las posibilidades y límites de la política del sexo en la creación de una agenda emancipadora. Findley señala aquellos espacios y momentos (por tan fugaces que sean) en donde la sexualidad, la "impureza" racial y la "decencia" juegan un papel central en la relación compleja entre Puerto Rico y los Estados Unidos.

Los discursos en torno a la sexualidad se van creando en diversos espacios en Puerto Rico: en los movimientos sociales y políticos, en los periódicos, en los debates públicos, en las fiestas, en las prácticas del día a día del individuo. En el caso de la mujer, la soberanía norteamericana podría con la reforma marital crear un espacio (dentro de los mismos límites físicos) en donde pueda tener más derechos como individuo. Irónicamente, fue la ley de divorcio y no la de matrimonio lo que más le dio popularidad al gobierno estadounidense entre las masas populares. A través del divorcio se debaten temas identitarios en el puertorriqueño, donde se definen los conceptos de matrimonio, de la relación conyugal, la respetabilidad, la responsabilidad, la patria potestad, la moral y el honor. El honor para Capetillo es la condición de esclavitud a la que es sometida

la mujer, según refleja su afirmación de que: “Es necesario que la mujer se liberte de su ignorancia y estudie la naturaleza humana y la física, para que pueda orientarse en el caos en que la ha dejado el hombre, y del cual no quiere ayudar a sacarla.” (“La mujer en la época primitiva” 165) Capetillo ni siquiera le ve la necesidad de permanecer virgen para mantener el honor, pues implicaría esto una degeneración del cuerpo y de la raza, “una tiranía para su evolución intelectual del ser femenino.” (“Magdalena Vernet, explica” 123) La virginidad y el matrimonio representan la valorización del cuerpo como propiedad privada a negociarse, cosa que va en contra del pensamiento anarquista feminista de Capetillo.

Con el cambio de soberanía, el concepto de matrimonio se va transformando, al igual que las maneras en que cada quien se apropia de dicho concepto para crear su propio discurso sobre el honor. Findley hace una buena analogía entre las dos soberanías y el concepto de matrimonio, aludiendo que: “The result would be more democratic, less 'despotic' marriages.” (121) Parte del proyecto de *Americanization* era disminuir la alta incidencia de uniones conyugales, la presencia de la mujer como proveedora principal en la familia y la promiscuidad. Para el gobierno norteamericano, una reforma marital traería consigo: “a more modern familial policy was necessary if the 'backward' Puerto Rican social system was to be replaced with 'rational' North American one.” (120). Luisa Capetillo lucha contra esta malinterpretación de la unión libre como promiscua, insistiendo en que es en sí el matrimonio lo que realmente prostituye a la mujer.

La sumisión al marido, el deber conyugal, en fin, todo lo que se reprocha fuera del deseo y del amor, lo considera la ensayista como prostitución. El matrimonio no es una ley natural, por ende, no corresponde con la naturaleza de los seres humanos. De hecho, Capetillo entiende que el matrimonio entorpece la noción de la libertad de amar y el orden de la Naturaleza: “La unión de la carne no puede ser regida por una regla única idéntica para todos los individuos: no puede estar sometida a ninguna ley determinada, inmutable; por consiguiente, no se han de crear deberes ni construir derechos si se quiere conservar la libertad completa del amor.” (126) No debe entonces haber obligaciones, códigos, deberes, declamaciones morales ni derechos que rijan sobre algo que Capetillo considera tan natural como el amor entre un hombre y una mujer.

Por otro lado, el amor libre representa para Capetillo la base de su filosofía anarquista, ya que no interviene ninguna autoridad política, social o religiosa para que dos seres se desenvuelvan, sino que solamente las personas dentro de dicha relación son los que determinan sus propios acuerdos y compromisos, apropiados para mantener o terminar con una relación. El amor libre es definido por Capetillo como amar la libertad de pensamiento y sentimiento del otro, es considerarse cada uno por igual y tomar las decisiones de la relación en mutuo acuerdo. No hay obligaciones, pero sí un compromiso, hay sexualidad pero no libertinaje, ya que el individuo sí toma responsabilidad de sus actos. Capetillo define la humanidad como racional y el amor libre como natural, por lo tanto, para ella no es necesaria la existencia de instituciones que tomen control sobre las relaciones naturales entre personas con facultad mental.

La relación más natural para Capetillo es entonces el amor libre. Considerando, que el instinto natural de ser humano en su supervivencia como especie es satisfacer necesidades sexuales, afectivas y reproductivas, el individuo siente impulsos involuntarios que manifiesta para conservarse. El amor para Capetillo es una expresión consciente de los humanos de ese instinto de supervivencia, una ofrenda de la Naturaleza. Sentir esos impulsos del amor le parece natural, crear reglamentos para regularlos atenta contra su integridad y fluidez, o sea, sería antinatural. El amor libre es la esencia de la Libertad y tiene una responsabilidad con la naturaleza de mantenerla libre. Es decir, que si el amor es un impulso natural y la naturaleza es libre, entonces el amor debe ser libre.

Capetillo sin embargo, le toca vivir en una sociedad en donde el amor ha sido politizado y regularizado para el beneficio de la burguesía, la ensayista propone entonces a través del amor libre, transformar la sociedad desde su esencia, desde la unión entre dos seres que luego formarán una familia y una nueva generación de puertorriqueños revolucionada socialmente. Para lograr dicha revolución, habría entonces que partir de una ruptura, de una pérdida de respeto a las tradiciones y morales convencionales, de un desarme de relaciones mecánicamente impuestas. La ruptura debe darse en un contexto ambiental de completo despojo en donde no exista tal cosa como la propiedad privada. Es decir, que el amor comienza con el respeto hacia la Naturaleza y una relación armónica con ella.

En el caso de la mujer de clases media y alta, la *Americanization* a través de las dinámicas de matrimonio-divorcio significaría a primera instancia, la llegada de nuevos derechos a la hora de pedir el divorcio y reclamar propiedades y manutención. Diferente sería el caso de la mujer marginada, quien dio a demostrar que la institución del matrimonio no garantizaba ni la estabilidad de la familia, ni su realización como ser humano, por su propia condición como mujer, como negra y como pobre. Para el hombre bien acomodado, la reforma marital aparenta traer desventajas, pero lo que realmente logra es recodificarlo como el sexo “fuerte,” legitimar su superioridad. Para Capetillo, el matrimonio esclaviza tanto a la mujer burguesa como a la marginalizada. El anarquismo feminista rompe los estigmas pre-establecidos que han convertido a la mujer en propiedad privada, exclusiva y absoluta del hombre. Este rompimiento conlleva desestabilizar el concepto de matrimonio, denominado por ella como “la prostitución dorada, la de arriba” (113)

En Puerto Rico, lo que se democratiza no es el matrimonio, sino la disolución del mismo, la separación de espacios y la distribución de bienes. La idea de poder divorciarse es lo que hizo que el matrimonio fuera más atractivo. El puertorriqueño no se apegó a la idea de homogeneizarse a través de la institución del matrimonio, creando así sus propias reglas del juego. Capetillo lo ofrece, no como incentivo para el matrimonio, sino como la salida de uno ya fallido: “Procurad haceros lo más agradable posible. Se puede hacer estos sacrificios cuando el marido es casero, cuando no se pueda sufrir: el divorcio.” (“La mujer en el hogar y en la familia” 90) Para Capetillo, no habría ni siquiera necesidad de

recurrir al divorcio si no se casa la mujer en primer lugar, ofreciendo el amor libre como la mejor y más saludable opción.

Mientras que durante el dominio español, la mujer que era abusada por su marido era enviada a un depósito (en el caso de la mujer pobre, a una *casa de locos*), durante la colonia norteamericana podía mantenerse en su espacio hogareño. Según Findlay: "The *depósito* became the battleground where estranged wives, husbands, placement heads of households, and church officials struggled over whose interests the institution would serve." (115) Pero lo que se ve por las masas populares como un acto benevolente por parte de los Estados Unidos, fue realmente una institución aún codificada por el dominio del hombre sobre la mujer. La facilidad al acceso al matrimonio no logra que la sociedad puertorriqueña creyera en dicha institución. No fue sino el acceso al divorcio lo que crearon espacios para todos los actores reclamar nuevos derechos.

Capetillo entiende y lamenta la estigmatización que puede traer un divorcio: "Ahora si opta por el divorcio, no se liberta de la crítica que la injuria, calumnia y trata de anularla, como honrada y buena mujer, y la convierte en una prostituta, si se divorcia o se va con otro que le guste más." ("El matrimonio esclavo y el matrimonio libre" 110) A su vez descarta el divorcio como camino a la perdición moral de la mujer y lo redefine como espacio potencial para la mujer desenvolverse y realizarse como persona, sin ser tachada como objeto usado e inservible por la sociedad.

La filosofía anarquista es la que fomenta y alimenta el feminismo de Capetillo. Y así como la ensayista plantea la creación de un mundo sin

gobernantes, jueces ni clero, también reformula las relaciones conyugales sin autoridades que dicten el comportamiento de los cónyuges. Así como la sociedad y el Estado han tomado la sexualidad y la han construido discursivamente, otorgándole un papel esencial en la conformación del orden social, el anarquismo realiza su propia construcción. Todas las formas prohibitivas, coercitivas e institucionalizadas de la sexualidad y de las relaciones conyugales las va cuestionando Capetillo. Su propuesta intenta “aclarar” ciertas nociones de la sexualidad que han sido consideradas como peligrosas y desestabilizadoras del orden social puertorriqueño, más desenmascarar las nociones que a su parecer son las realmente peligrosas. Citando a la escritora y filósofa anarquista Magdalena Vernet, Capetillo realiza unas distinciones básicas en las relaciones entre el hombre y la mujer:

El matrimonio, el amor y el deseo, son tres cosas distintas.

El matrimonio es la cadena que tiene al hombre y a la mujer prisioneros el uno del otro.

El amor es la unión integral de los dos.

El deseo es el capricho de dos sensualidades.

Yo dejo el matrimonio, del cual soy adversaria, para venir a la cuestión del amor libre. (*Mi opinión* 125)

Para que su audiencia lectora femenina capte y se identifique con esta propuesta anarquista del amor libre, Capetillo invita al auto-estudio y a su comprensión ante otros seres a la hora de relacionarse y complementarse. Es a través de este estudio que la ensayista pretende crear un proceso que ayude a entender el por qué la mujer de la época se halla donde está y cómo puede ella ir transformándose en un ser libre.

En “Introducción al estudio de la mujer” (*Mi opinión*), Capetillo, quien se dirige más a nadie, a la mujer ya casada, entrará en el tema del amor libre, no sin antes analizar la vida matrimonial y el papel de la mujer ante su contexto social y familiar reglamentado y limitado. Como punto de partida¹⁹⁵, la ensayista establece la presencia española¹⁹⁶ en América Latina como momento histórico clave que marca el comienzo de la paralización mental y física de la mujer. A pesar de su descendencia española, la ensayista no apoya la “España de los curas, de los toros y de los privilegios” (88), una España que introduce el matrimonio y la profesión de fe en un convento como las únicas opciones de amparo de la mujer. Claro que esta propuesta viene con sus contradicciones. Veamos la tensión entre tradición y ruptura en su escritura:

La verdadera madre de familia debe saber hacerlo todo, tanto en la parte intelectual como manual. Es de imprescindible necesidad que sepa no solamente confeccionar un traje, y disponer la combinación de colores y de encajes si es necesario... Pero si no tenéis alguna práctica para desenvolver vuestra habilidad con facilidad, bambolea la paz del hogar, una mujer limpia, exacta, cariñosa, indulgente y persuasiva, hará las delicias del marido. (90)

Pero entonces retoma el discurso feminista: “No le demostréis que tienes más razón que él, esperad que él os la de, de acuerdo con el sistema actual, que no reconoce que la mujer pueda tener razón.” (90) Tiene que haber este tipo de ironía en su escritura pues la realidad es irónica: por una parte se le da la

¹⁹⁵ En “La mujer en la época primitiva”, Capetillo apunta que el dominio sobre la mujer se rastrea hasta los comienzos de la humanidad: “En la época primitiva, siempre fue considerada como un objeto de poco valor, hasta que se le concedió ser esclava, y de esa esclavitud surgió su reinado doméstico, considerándola tan sumamente necesaria que no se podía prescindir de ella en ningún caso.” (156)

¹⁹⁶ Capetillo apela a una audiencia latinoamericana y se solidariza con ella a través del concepto de la mujer: “Tal es la mujer latina, en todos los países del habla castellana, especialmente, La Mujer, la compañera del hombre, a la que la Naturaleza ha dado el derecho de crear y educar las generaciones, la que forma el corazón y el cerebro de los futuros libertadores del mundo, es una esclava. (“La mujer” 304)

responsabilidad a la mujer de formar a sus hijos, y sin embargo no les dan las herramientas para la instrucción. Capetillo se comprende dentro de esta ironía, alentando a la mujer ya subyugada a por lo menos trabajar con el sistema, de manera que pueda desde su marco restringido lograr unas persuasiones y concesiones que le den más felicidad y perduración en su relación conyugal.

De trabajar con el sistema, Capetillo pasa a cuestionar la institución del matrimonio y su construcción falsa de la felicidad. Veamos cómo Capetillo intenta desparalizar la mente femenina en esta serie de preguntas:

¿Podrá existir verdadera felicidad en el matrimonio, siendo el hombre el único que puede resolver, y disponer de su albedrío, y satisfacer sus deseos, sin observar si le gusta o no a su mujer?...¡Pobre felicidad doméstica! expuesta a la triste soledad, de días y noches sucesivas, huérfana de amor, de atenciones delicadas, de alegrías, mientras el compañero expresado juega, baila...o se enamora...Y así en esas condiciones puede la mujer conservar su felicidad amorosa?...¿Quién es culpable? ¿Esto es moralidad? ¿A caso ha comprado a su mujer como una esclava, y en forma que ella no pueda disponer de sí misma?

Capetillo expone el matrimonio y la familia como instituciones patriarcales que se basan en el poder masculino y en la “doble moral” sexual, y que juzgan de forma desigual el comportamiento del hombre y de la mujer. Como parte del proceso de ruptura de las convenciones bajo las cuales vive la mujer, Capetillo va desarmando la moralidad del matrimonio y a la vez sentando nuevas bases para una relación más digna y libre. En una sociedad en donde la unión libre se considera prostitución y se condena con humillación y hasta con cárcel (Suárez-Findlay 2000), Capetillo invierte los términos estableciendo que el matrimonio civil—y no la unión libre—es en realidad prostituyente y encima esclavizante, tanto para el hombre como para la mujer: “No solamente el matrimonio legal es una prostitución, sino que generalmente es una especulación de uno de los dos

esposos sobre el otro, y siempre es una prostitución, toda vez que la virgen ignora lo que hace contrayendo matrimonio.” (*Mi opinión* 125)

Capetillo ve claramente el paternalismo sobre la sociedad a través del matrimonio. De hecho, a su parecer, el matrimonio es el dominio del gobierno dentro del espacio doméstico:

He aquí la esclavitud empezada en el hogar. Se esclaviza a la mujer, para que ella esclavice a los hijos. El matrimonio es el más fuerte sostén del gobierno; si no acostumbraran a obedecer en el hogar, no reconocerían a nadie con derecho de mando y por tanto de superioridad. La mujer esclavizada en el hogar, sostiene el gobierno y la religión, inculcándolo a sus hijos. (114)

Capetillo entiende que dicho cambio social debe darse de forma paralela en el aspecto personal, como en el político. Su discurso contrahegemónico es parte de su proyecto alterno de país. La ruptura del yugo del Estado sobre la sociedad comienza entonces en el hogar, aboliendo la ley del matrimonio. La postura de Capetillo es desafiante porque despoja tanto al gobierno como al hombre de toda autoridad sobre una persona u objeto. Ante este paternalismo vicioso en el “hogar domesticado”, la pensadora propone un compañerismo y una maternidad modernos que cuestionen la base de relación matrimonial y a la vez instruya y forme una nueva humanidad libre: “Si no se instruye a la mujer, podrá educar, aconsejar y dirigir convenientemente a sus hijos? No; y este es un asunto importante que debe interesar a la mujer.” (95) La ruptura no puede ser absoluta, pues inevitablemente el anarquismo de Capetillo va a imponer, irónicamente, un nuevo discurso regulador de la sexualidad. Su propuesta es innovadora pues hay transformación social, se establecen nuevas formas de relacionarse, más queda excluida toda autoridad y coacción, pero entran nuevas

prácticas que según Capetillo son más apropiadas, en específico, no tener coito por placer, sino con fines reproductivos.

La ensayista entiende que el proceso de liberación de la mujer es largo y conviene empezar, primero con la auto-comprensión de la mujer como ente merecedor de libertad y felicidad, y luego ahora con la crianza de entes que entiendan la libertad absoluta con naturalidad:

La mujer libre. ¡Ahí está el problema! ¡Libertadla, decidle que tiene tanto derecho como el hombre; empezad por la niña, dejadla que corra, brinque sin temores ni pudores ridículos con el compañero de escuela; que no le tema, que no le huya, que sepa defenderse frente a frente; que si la empuja, ello lo empuje más fuerte, que no huya cuando ocurra cualquier accidente; que sea valiente; que cuando el hombre la acose, la persiga, como es natural, que recura a otros medios para defenderse, no huyendo, sin perder su salud...(102)

Esta es la semilla de la nueva generación de mujeres que desea Capetillo para la sociedad. Su deseo la lleva un paso más allá en su ensayo “A mi hija Manuela Ledesma Capetillo”, donde se muestra un vivo ejemplo de lo que, como madre moderna que es, desea ella que su hija pueda internalizar. Como manifiesto, este ensayo representa el legado¹⁹⁷ de su pensamiento y su solidaridad anarquista en el que le inculca la ruptura con todo dogma religioso, el desprendimiento de lo material y un mejor entendimiento de la crudeza del siglo que le tocará vivir si Manuela ayuda a seguir fomentando su propia explotación y atrofia: “Lo único que deseo y espero de ti, es que seas una buena humana no una cristiana de

¹⁹⁷ Capetillo espera en vano influir en el pensamiento y modo de vida de Manuela, pues su relación se deteriora al ella ser separada de su madre, imponérsele una formación religiosa y contraer matrimonio con un hombre que le prohíbe la visita de Capetillo a su casa. (Valle Ferrer *Historia* 57)

rutina, no.” (139) Capetillo aconseja a Manuela: “Hija mía, escoge, analiza, reflexiona...”¹⁹⁸ (Ramos 100)

El espacio privado y doméstico sigue siendo íntimo pero no privatizado ni domesticado, libre pero sin libertinaje. Ya en el ámbito público y laboral, Capetillo se enfrenta a las mismas adversidades con el fin de conseguir igualdades entre ambos sexos. Es así como la doctrina de la *Americanization*, con su proyecto de reforma sexual, encuentra su contramarcha en Capetillo. Como parte esencial de su proyecto alterno de revolución social, ella incorpora como requisito la libertad de la mujer, la igualdad de sexos y la promoción de una nueva moral sexual que no requiriera de la una intervención autoritaria burguesa. Capetillo busca a través de su discurso sobre el matrimonio y el amor libre establecer una comparación de cuál de las dos alternativas ha sido la más que reprime, coacciona y pervierte. Concibiéndolo como un acto biológico natural, el amor libre para la escritora desmonta todas las construcciones artificiales de relacionarse y conduce tanto a la armonía como a la libertad y felicidad plena. Pero claro, en el contexto del Puerto Rico de Capetillo, en donde la sociedad niega igualdad económica, sexual y política, el amor libre no es tomado de la manera que ella hubiese deseado. La sociedad de Capetillo no está preparada para aceptar el amor libre como la forma natural de relacionarse y compenetrarse.

¹⁹⁸ Ramos, p 100

El espacio anarquista capetillano es una geografía desinstitucionalizada que va rompiendo con las perspectivas epistemológicas que han mantenido relaciones hegemónicas e infligido violencia en el sujeto puertorriqueño por siglos. Capetillo lo define como escenario de la sociedad en donde precisamente la actuación de los humanos es lo que los va haciendo humanos. Su geografía parte de un *utopos* anarquista que intenta transformar la realidad a través del ideal y de la práctica. El anarquismo naturista y feminista de Capetillo arremete contra la idea misma de autoridad. Se recrea un espacio natural e instintivo dentro del cual los elementos y las fuerzas naturales están imbricados entre sí y las únicas leyes que rigen deben ser las de la Naturaleza. Capetillo cartografea un espacio alternativo tanto para quien se hunde en la miseria, como para quien goza del lujo. Es un espacio organizado, no en el sentido social de estructurar relaciones, pues esto sería anti-natural, sino en el sentido de la toma de conciencia colectiva obrera para la recuperación de derechos naturales. Es un espacio pedagógico e higiénico (donde la higiene equivale a un restablecimiento del orden natural) que crea las condiciones para transformarse y revolucionar. En el espacio anarquista no hay expropiación ni privatización, sino liberación de cuerpos. Es un proyecto comunal de amor libre sin institución que controle la espontaneidad de la Naturaleza o le otorgue privilegios a unos cuerpos más que otros. La escritura de este espacio ejerce movimientos con fuerte horizontalidad y digresión, haciéndose una liberada y a la vez libertadora, provocando la acción y la realización, tanto individual como

la colectiva. Ella crea a través de este espacio fraternal, igualitario, armónico y amoroso su propia metáfora de la libertad. Capetillo es la única entre los autores representativos aquí examinados que en el cambio de siglo y de soberanía plantea un discurso que trasciende la figura del intelectual como representante de la identidad nacional. Es decir, ella trasciende el discurso de la representación y la identidad.

EPÍLOGO

Con figuras como las presentadas en los textos estudiados, vemos no tanto una docilidad en el puertorriqueño, sino una resistencia al doble reajuste colonial; primero el reajuste de la colonia convencional española a la convencional norteamericana y luego a un nuevo tipo de colonia que comenzaría a reemplazar al campesino por el proletario. A la hora de internalizar la condición de Puerto Rico como “posesión, pero no parte” de los Estados Unidos, tal como lo plantean los Casos Insulares, el intelectual puertorriqueño de comienzos del siglo XX—ante dichos reajustes—manifiesta sus tensiones y sus mecanismos de sobrevivencia ante la relación colonial y su política cultural. Surgen durante este tiempo esferas literarias que evidencian las prácticas de subordinación y de diferenciación cultural. La figura del *tiznao* en las obras de Juliá Marín, por ejemplo, representaría una de esas válvulas de escape a todas las contradicciones que van emanando bajo el coloniaje capitalista.

Los desarrollos que se gestan en las tramas proveen un marco para una espacialidad capitalista que se caracteriza precisamente por el dominio del espacio. Cada uno de nuestros autores, en diferentes medidas, articula una posición discursiva de mediador dentro de la relación colonial y de sus reajustes, los cuales asumen diversas expresiones espaciales, como hemos visto. Sus escritos muestran una incongruencia entre el pueblo puertorriqueño y un estado que realmente no le ha interpelado. Cada cual ha articulado su rol de mediador, ya sea como custodio de la identidad cultural (del pasado), según se vio en Meléndez Muñoz; como voz agencial de la opinión pública, como en el caso de

Juliá Marín; como portavoz de las clases populares, bien logrado en la escritura Elías Levis; o como desarticulador de todo tipo de clasificación hegemónica, explorado en Capetillo.

Bajo la amenaza de una represión cultural (que se extiende al nivel lingüístico), a Miguel Meléndez Muñoz se le hace necesario producir un discurso de identidad homogéneo que pueda resistir la fuerza imperial. Su mediación crea como consecuencia, nuevas formas de diferenciación y de afirmación, pero también, e inevitablemente, de subalternización e intensificación de jerarquías. O sea, una homogenización modernizante que más bien procede por exclusión. Sus *Cuentos de la carretera central* presentan un contexto definido por una “élite criolla” capaz de servir como intermediaria entre las clases proletarias (rurales y urbanas) y la metrópoli, y a la vez, capaz de sobrevivir ante las fuerzas hegemónicas del Norte. La carretera (como articulación del espacio) la convierte Meléndez Muñoz en su podio de interpelación, pero también en institución posibilitadora (y deshabilitadora de previas interacciones e intercambios). El autor pasa por un trance artístico, tipo mediúmnico, que le permite ensayar una desencarnación y reencarnación de espíritus intelectuales, hallar y movilizarse a nuevos espacios de negociación que van más allá de los trazados por la carretera. Su fórmula le funciona hasta cierto grado con el campesinado, pero a la hora de mediar con las clases populares, se topa con un sector que no le es tan legible.

Como mediador sociocultural de “lo nacional”, Meléndez Muñoz monta su escenario para exponer sus rutas estéticas y darle representación a la experiencia afectiva del lector. La experiencia estética y positiva de la melancolía en este

autor, en su capacidad anti-depresiva, le permite al lector “nacionalizado” encontrar un sentido de pertenencia en la pérdida, en los puntos ciegos y en la ruina. Como parte de la élite mediadora, Meléndez Muñoz contribuye exitosamente a la elaboración de un régimen afectivo y estético capaz de definir su versión de “lo puertorriqueño.” Su mayor desafío como mediador es entender y definir una identidad que le parece contradictoria, encontrado en la identidad obrera, por ejemplo, un sector que no se suscribe a la identidad hispanófila de la élite criolla. El autor intenta romper con el culturalismo hispanista que se ha ido entreteniendo con la creación del espacio carnavalesco, pero tiene dificultad en encontrar sujetos interpelables dentro de ese espacio. Su escritura hasta cierto grado muestra una dificultad como sujeto letrado (como en muchos de los autores de la época) para converger con el sujeto popular.

La mediación y moderación de Ramón Juliá Marín construye espacios que buscan alcanzar un consenso y gestar una opinión pública que vaya a la par con la agenda pública que elaboran los diarios de la época. Pero pronto descubre que el *modus vivendi* del puertorriqueño implica un acuerdo en el desacuerdo, un consenso de un disenso. Parte de su mediación consistirá entonces en bregar con la incompatibilidad de ideales (externos e internos), en reacomodar sus intereses según van dándose los reajustes políticos y en organizar las opiniones sobre cómo sacar el país hacia delante cuando no se posee la autoridad o las herramientas para hacerlo. El autor se propone redimir al país agenciando o reconfigurando las posibles posiciones dentro de un campo no definido. La tertulia es lugar simbólico de las posiciones posibles que engendra cruces entre aquellos diferentes agentes

de una sociedad que se dan cita y que resalta la dinámica de interacción entre ellos. Siendo descendientes de la clase hacendada arruinada, escritores como Julia Marín intentan un regreso alegórico a “tiempos mejores”. Ideológicamente, el poder agencial del hacendado recae sobre el literato, quien a su vez busca legitimarse a través de un discurso hispanista que lo distinga y lo potencie frente a las producciones culturales norteamericanas.

Es entre “el arriba” y “el abajo” donde yace Juliá Marín, quien resiste la norteamericanización a través de un discurso preservativo de valores culturales, pertenecientes a la clase hacendada (coplas, bailes, peleas de gallo) y del protagonismo del obrero explotado. La toma de posición del escritor como intermediario es su respuesta a las prácticas sociales de su época exhibidas en el *campo* literario. Ante una posible implantación del inglés, una reforma colonizante del sistema educativo y una re-historización de la Isla bajo un modelo colonial estadounidense, a Juliá Marín no le queda de otra que colocarse en el *campo* de poder como agente (social, literario y político) de mediación y representación y ser la voz cultural que afirme a Puerto Rico ante los EE.UU. Pero a diferencia de Meléndez Muñoz—quien no enfatiza lo social—Juliá Marín, en la construcción de una nación cultural, logra alinearse más a los intereses de la clase obrera incipiente.

Como todo autor que vive la autonomización de su carrera, Juliá Marín no cuestiona su rol de mediador, sino sus posibles podios de enunciación: la novela o la crónica. Así como la fotografía cuestiona la pintura, la crónica pone en duda la función de la literatura en su capacidad de acoplarse al ritmo de los cambios

sociales, políticos y económicos de la modernidad entre-siglos. Pero Juliá Marín cree en la actualidad y en el éxito de la novela, y es en la hibridez de su periodismo y su literatura donde el autor prepara la modernidad. El autor le apuesta a la novela y cultiva así una autonomía aún mayor. Encuentra el autor en *la división de trabajo intelectual* (Ramos) y en la especialización de su escritura cierta independencia y lealtad a la labor mediadora en su *campo*.

El autor interpela a una audiencia de lectores más amplia y afin con las exigencias de la modernidad. Es una audiencia que lee los periódicos, que les da un gran peso informativo y al mismo tiempo de entretenimiento; un público ya sazonado con diversos temas que pasan por opinión pública: la ruina del *campo* y del *habitus* del campesino, las luchas internas entre partidos, los desplazamientos sociales y la modernidad. El autor realiza una suerte de meta-mediación al presentar el periódico en sus novelas, no tan solo como mercancía de lujo y artefacto de consumo de sus saberes, pero también como instrumento para crear sus espacios de mediación. Julia Marín forma una sociedad de fieles lectores, escuchas y consumidores de su transmisión.

En el caso de José Elías Levis, a pesar del país contar con un fuerte régimen militar y con una apatía hacia la producción intelectual de los sectores marginalizados, es uno de los pocos, si no, el único autor en lograr publicar en 1899 y en 1901 en Puerto Rico. Su mediación busca un lenguaje alterno que pueda dominar, representar y contener la modernidad que Ponce ya venía padeciendo desde mediados del siglo XIX. Con *Mancha de lodo*, el novelista intermedia entre el estado colonial norteamericano (innombrable ante la censura

y la represión) y el proyecto alterno de país que es Ponce, superando la relación independencia-libertad, narrando el reacomodo inmediato de la sociedad ponceña a la nueva situación y seduciendo al invasor y al consumidor. Elías Levis construye un nuevo podio de donde se forja un Puerto Rico “más allá de la Nación”; libre, no en el sentido independentista-nacionalista, sino según se va reacomodando a un nuevo espacio progresista y moderno, que garantice la libertad y democracia que prometen los Estados Unidos y que la vieja España no puede ofrecer.

Elías Levis se apoya en la dialéctica ciudad-ciudadanía de Ponce y en el personaje obrero de Carré para articular su posición discursiva y realizar sus alineamientos con el sector proletario. Por ser una escritura representativa del dolor de la experiencia social urbana, su mediación resulta inquieta y se halla en continuas mociones y emociones. Elías Levis es un mediador inquisidor, en busca de frases con sus andares flâneurianos y siempre en pulsión de mantener la luz encendida para no dejar escapar la verdad. Su escritura es lo incontenible, una confluencia de ideas, sensaciones y percepciones que hacen de Elías Levis, un artista sinestésico de la palabra. El autor cuenta con el artesano-obrero mulato Carré como su representante, como su dispositivo capaz de modular su ansiedad, canalizar sus emociones y diseminar el mensaje de fraternidad que él entiende debe transmitirse a su audiencia. Su mediación es vista, sin embargo, a través de un filtro paternalista que sabotea hasta cierto grado su discurso alterno, haciendo que un dirigente político-social como lo es Carré asuma los valores patriarcales de la clase profesional y que una prostituta, como en el caso de Pucha se convierta

en figura sacrificial para abrirle paso a una nueva y curada versión del puertorriqueño.

Luisa Capetillo representa nuestra intelectualidad alternativa, que con su feminismo, sindicalismo, anarquismo y espiritismo es la única en apartarse del discurso patriarcal y clasista de identidad. Capetillo apela a la transformación de las bases de la vida común ya contenidas en la relación mujer-hombre y en el cuestionamiento del estado mismo. Como lectores, nos percatamos de su desinterés por la identidad nacional y de género, y de su empeño en no fijar la representación a una localidad sino en crear localidades temporeras que produzcan espacios naturales de relación. Capetillo no persigue representar a las clases populares ante el estado colonial ni el norteamericano, ya que rechaza al estado mismo y se desplaza a otras bases de vida cotidiana y de solidaridad social. Su mediación es transgresiva, alcanzando múltiples niveles de interpelación, desde los átomos, hasta el universo entero.

Cada uno de estos autores importantes de la vuelta de siglo y la transición de regímenes coloniales (España - Estados Unidos) muestra a su modo la política cultural dentro de la relación colonial, en donde entran relaciones de ambigüedad, inquietud y discordancia. Ante la opresión político-económica y a la desigualdad de clases según articuladas a la relación colonial con los Estados Unidos, estos mediadores intentan posicionarse ellos y el pueblo en el “territorio no incorporado” que es Puerto Rico; o sea, apenas se empiezan a ajustar al nuevo concepto del país. Por un lado, parte de su discurso consta en repudiar el dominio colonial, mientras que por otro, se les dificulta abandonar la

reproducción de una colonialidad del poder al narrar la historia de sujetos subalternos, dado que la colonialidad y la subalternidad vienen articuladas a procesos de modernización que ofrecen ciertas aperturas además de la dislocación testimoniada. En fin, tres de estos autores intentan *mediar* con la subalternidad, cuestionando y al mismo tiempo facilitando relaciones hegemónicas. En el caso excepcional de Capetillo, tenemos una intelectual no mediadora, que no se suscribe o re-escribe el conocimiento o saberes constituidos por el Estado, sino que supera los límites de la territorialidad no-incorporada de Puerto Rico, creando un discurso opositor y revolucionario radical que desdeña las estrategias de representación e identidad. Juliá Marín si logra hasta cierto grado realizar la convergencia entre sujeto letrado y sujeto obrero, pero al final de sus textos estudiados, vemos que esa convergencia se disuelve en la insistencia en gestos patriarcales. Unos más que otros, y con la sola excepción de Capetillo, reproducen un discurso de identidad y representación, el cual desembocará en la década del treinta en un discurso nacionalista culturalista.

BIBLIOGRAFÍA

- Albizu, Campos P. *Habla Albizu Campos*. Washington, D.C: Smithsonian Folkways recordings, 1975. Sound recording.
- Alicea Ortega, Luz Milagros. *La formación de la clase obrera en Puerto Rico: Aproximación teórico-metodológica (1815-1910)*. San Juan: First Book Publishing, Inc., 2002.
- Álvarez-Curbelo, Silvia. *Un país del porvenir: el afán de modernidad en Puerto Rico (siglo XIX)*. Colección en fuga. San Juan: Ediciones Callejón, 2001.
- Ayala, César J, and Rafael Bernabe. *Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007. Print.
- Barthes, Roland, Richard Miller, Richard Howard, and Honoré . Balzac. *S/z: [an Essay]*. New York: Hill and Wang, 1974. Print.
- Barthes, Roland, and Susan Sontag. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 1982. Print.
- Baudelaire, Charles. "Painter of Modern Life." In, Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists, trans. P.E Chavet. Cambridge: Cambridge University Press, 1972, p 403
- Baudelaire, Charles, and Jonathan Mayne. *The Painter of Modern Life: And Other Essays*. London: Phaidon, 1964. Print.
- Baudelaire, Charles. *Selected Writings on Art and Artists*. Trans. P. E. Charvet. (1972) rpt. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988.
- Beard, George M. *American Nervousness: Its Causes and Consequences ; a Supplement to Nervous Exhaustion (neurasthenia)*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1881. Print.
- Bell, David F. *Real Time: Accelerating Narrative from Balzac to Zola*. Urbana: University of Illinois Press, 2004. Print.
- Benítez, Rojo A. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham: Duke University Press, 1992. Print.
- Benjamin, Walter, and Hannah Arendt. *Illuminations*. London: Pimlico, 1999. Print.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica."

En: *Discursos interrumpidos*, Taurus Ediciones, Madrid, 1982. Print.

Benjamin, Walter, and Peter Demetz. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing*. New York: Schocken Books, 1986. Print.

Beverley, John. *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2008. Print.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.

Bourdieu, Pierre. *Choses Dites*. Paris: Editions de Minuit, 1987. Print.

-----“Conclusión: Clases y enclasmiento” en *Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Ed. Taurus, México, pp. 477.

-----. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método* *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42

-----*El sentido práctico*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2010, pp. 88.

-----*Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona, 1995.

-----*The Logic of Practice*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1990. Print.

-----*Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press, 1977. Print.

-----*The Social Structures of the Economy*. Cambridge, UK: Polity, 2005. Print.

Bourne Taylor, Jenny. *In the Secret Theater of Home: Wilkie Collins, Sensation Narrative and Nineteenth-Century Psychology*. New York: Routledge, 1988. Print.

Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989. Print.

Capetillo, Luisa, and Ferrer N. Valle. *Luisa Capetillo: Obra Completa : "Mi Patria Es La Libertad"*. San Juan: Departamento del Trabajo y Recursos Humanos, 2008. Print.

Capetillo, Luisa, and Julio Ramos. *Amor Y Anarquía: Los Escritos De Luisa Capetillo*. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1992. Print.

- Capetillo, Luisa, and Rodríguez F. V. Matos. *A Nation of Women: An Early Feminist Speaks Out = Mi Opinión Sobre Las Libertades, Derechos Y Deberes De La Mujer*. Houston, Tex: Arte Publico Press, 2004. Print.
- Carmeli, Yoram S. "Text, Traces, and the Reification of Totality: the Case of Popular Circus Literature." *New Literary History*. 25.1 (1994): 175-205.
- _____. "From Curiosity to Prop - A Note on the Changing Cultural Significances of Dwarfs Presentations in Britain", *Journal of Popular Culture* , Vol. 26 (1) , 1992. pp.69-80.
- Caroll, Henry K. *Report on the Island of Porto Rico*. Washington, DC: Government Printing Office, 1899.
- Castillo, Juan E. "La Carretera Central." *Revista de Obras Públicas*. 7.3 (Mar. 1930): 68.
- Castree, Noel, and Derek Gregory. *David Harvey: A Critical Reader*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2006. Print.
- Centeno, Añeses C. *Modernidad Y Resistencia: Literatura Obrera En Puerto Rico (1898-1910)*. San Juan: Ediciones Callejón, 2005. Print.
- Certeau, Michel, and Graham Ward. *The Certeau Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000. Print.
- Chatterjee. "Anderson's Utopia." *Diacritics* 29.4 (1999) 128-134.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*, trans. Fredy Perlman and John Supak. Detroit: Black and Red, 1973. Print.
- Deleuze, Guilles; Guattari, Félix. *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- _____. *Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Ediciones Paidós, 2005.
- Duany, Jorge. "Nation and Migration: Rethinking Puerto Rican Identity in a Transnational Context." In *None of the Above: Puerto Ricans in the Global Era*. Ed. Frances Negrón-Muntaner. New York: Palgrave McMillan, 2007.
- Duchesne-Winter, Juan. "Multitud y tradición en El entierro de Cortijo de Edgardo Rodríguez Juliá." *Revista Iberoamericana* 59.162-163 (1993): 221-237. *MLA International Bibliography*. EBSCO. Web. 10 Feb. 2011.
- Fernández Méndez, Eugenio. *Antología del pensamiento puertorriqueño: (1900-*

1970). T.1 & T.2. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1975.

Findlay, Eileen. *Imposing Decency: The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico, 1870-1920. American encounters/global interactions*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008. Internet resource.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. New York: Pantheon Books, 1978.

Freud, Sigmund. *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*. New York: Norton, 1977. Print.

Gelpi, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.

Giménez, Gilberto, "La concepción simbólica de la cultura" en *Estudios sobre la Cultura y las Identidades Sociales*, Ed. Intersecciones, México, 2007, pp. 32.

Glissant, Édouard, and Betsy Wing. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. Print.

Go, Julián. *American Empire and the Politics of Meaning: Elite Political Cultures in the Philippines and Puerto Rico During U.s. Colonialism*. Durham: Duke University Press, 2008. Print.

González, Aníbal. *A Companion to Spanish American Modernismo*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2007. Print.

-----, *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge [England: Cambridge University Press, 1993. Print.

González, Prada M. *Horas De Lucha*. Callao: Tip. "Lux", 1924. Print.

González Serrano, Urbano. "El naturalismo artístico", *Revista Hispanoamericana*, Marzo, 1882.

Gouldner, Aldwin: *The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class*, Londres: The MacMillan Press Limited, 1979.

Grosfoguel, Ramón, and Frances Negrón-Muntaner. *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

- Guattari, Félix, and Gregorio G. Kaminsky. *Cartografías Del Deseo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora, 1995. Print.
- Harvey, David. *The Urbanization of Capital: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985.
- _____. *The limits to capital*. London: Verso, 2006
- Heidegger, Martin. *What Is Philosophy?* New York: Twayne Publishers, 1958. Print.
- Hessel, Franz, Walter Benjamin, and Friedrich Seidenstücker. *Ein Flâneur in Berlin*. Berlin: Das Arsenal, 1984. Print.
- Hurtado, Amando. *Nosotros, Los MASONES*. Madrid: Edaf, 2005. Print.
- Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. London: Verso, 2000. Print.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986. Print.
- Jenks, Chris. *Visual Culture*. London: Routledge, 1995. Print.
- Juliá Marín, Ramón y Fernando Feliú Matilla. *La gleba*. Colección Puertorriqueña. San Juan, P.R.: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2006.
- , *Tierra adentro*. Colección puertorriqueña. San Juan, P.R.: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2006.
- Kertzer, D. *Ritual, Politics and Power*. New Haven, CT: Yale University Press, 1988.
- Jun, Nathan J, and Shane Wahl. *New Perspectives on Anarchism*. Lanham, Md: Lexington Books, 2010. Print.
- Kirkpatrick, Gwen. "Technology and Violence: Casal, Darío, Lugones." *MLN*. Vol. 102, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1987), pp. 347-357.
- Kropotkin, Piotr A. *La Conquista Del Pan*. Valencia: Prometeo, n.d. Print.
- Lalo, Eduardo. *donde*. San Juan, P.R: Editorial Tal Cual, 2005. Print.
- Lefebvre, Henri, and Donald Nicholson-Smith. *The Production of Space*. Malden, MA u.a.: Blackwell, 2007. Print.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969. Print.

- Levis, Bernard J. E. *Mancha De Lodo: Novela*. Mayaguez, Puerto Rico: Imp. El Progreso, 1903. Print.
- Locke, John. *Ensayo Sobre El Gobierno Civil*. Madrid: Aguilar, 1969. Print.
- Maingot, A.P. "Cesar J. Ayala and Rafael Bernabe, Puerto Rico in the American Century: a History Since 1898." *Journal of Latin American Studies*. 41 (2009): 804-805. Print.
- Marx, Karl. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. New York: International Publishers, 1964. Print.
- , *Manuscritos Económico-Filosóficos De 1844*. México: Editorial Grijalbo, 1968. Print.
- Matthews, John T. *A Companion to the Modern American Novel 1900-1950*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. Print.
- McDonald, Kevin. *Global Movements: Action and Culture*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2006. Print.
- Meléndez, Muñoz M. *Cuentos De La Carretera Central*. Barcelona: Ediciones Rumbos, 1963. Print.
- Metz, Christian. "Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism." In *Movies and Methods: An Anthology*. Vol II. University of California Press: 1985
- Molina, Antonio J. *150 años de zarzuela en Puerto Rico y Cuba*. San Juan: Ramallo Bros. Printing, Inc. 1998.
- Monsiváis, Carlos. *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México, Biblioteca Era, 1988.
- Olson, Lester C, Cara A. Finnegan, and Diane S. Hope. *Visual Rhetoric: A Reader in Communication and American Culture*. Los Angeles: Sage, 2008. Print.
- Pabón, Carlos. *Nación Postmortem: Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan: Ediciones Callejón, 2002.
- Proudhon, P.-J, and Iain McKay. *Property Is Theft!: A Pierre-Joseph Proudhon Anthology*. Edinburgh: AK Press, 2011. Print.
- Pumarada O'Neill, Luis F. "Land Transportation in Puerto Rico c. 1508-1950" *National Register of Historic Places*. Department of Interior Form OMB No. 1024-0018. San Germán: Puerto Rico. 1994

- Quintero, Rivera A. G. *La Clase Obrera Y El Proceso Político En Puerto Rico*. Río Piedras, P.R: Centro de Investigaciones Sociales, UPR, 1974. Print.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Mexico, 1982.
- Rama, Carlos M, and Angel J. Cappelletti. *El Anarquismo En América Latina*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1990. Print.
- Ramos, Julio. *Desencuentros De La Modernidad En América Latina: Literatura Y Política En El Siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Print.
- Reale, Giovanni, Dario Antiseri, and Jorge Gómez. *Historia De La Filosofía*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2007. Print.
- Reclús, Elisée, Joël Cornuault, and Nadine Cornuault. *Histoire D'un Ruisseau*. Arles: Actes sud, 1995. Print.
- Ricœur, Paul. *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, Ii*. London: Continuum, 2008. Print.
- Ríos Ávila, Rubén "La profesía cómica." *80 grados*. 16 de septiembre de 2011. <http://www.80grados.net/una-profesia-comica/>
- , *La raza cómica: del sujeto en Puerto Rico*. San Juan: Callejón, 2002.
- Rivera, de A. J. *Literatura Puertorriqueña: Su Proceso En El Tiempo*. Madrid: Ediciones Partenón, 1983. Print.
- Romero, Ferrer A. *El Género Chico: Introducción Al Estudio Del Teatro Corto Fin De Siglo (de Su Incidencia Gaditana)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1993. Print.
- Ronen, Ruth. *Aesthetics of Anxiety*. Albany, NY: SUNY Press, 2009. Print.
- Scarano, Francisco A. *Puerto Rico: Cinco Siglos De Historia*. San Juan: McGraw-Hill, 1993. Print.
- Shaffer, E S. *Knowledge and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Print.
- Simmel, Georg, and Salvador Mas. *El Individuo Y La Libertad: Ensayos De Crítica De La Cultura*. Barcelona: Península, 1986. Print.

- Spang, Kurt. *Géneros Literarios*. Madrid: Síntesis, 1996. Print.
- Taussig, Michael T. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993. Print.
- . *The Nervous System*. New York
- Torrecilla, Arturo. *La Ansiedad De Ser Puertorriqueño: Etnoespectáculo E Hiperviolencia En La Modernidad Líquida*. San Juan, P.R: Ediciones Vértigo, 2004. Print.
- Valle, Ferrer N. *Luisa Capetillo: Historia De Una Mujer Proscrita*. Río Piedras, P.R.: Editorial Cultural, 1990. Print.
- Wagner, Peter. *A Sociology of Modernity: Liberty and Discipline*. London: Routledge, 1994.
- Zeno, Gandía M. *Higiene De La Infancia Al Alcance De La Madres De Familia*. San Francisco: History Co, 1891. Print.